فاتحـــة

لعل السؤال البدهي والأهم، الذي تحتاج أية مطبوعة دورية أن تجيب عليه، لنفسها قبل قرائها، هو: ما الحاجة إلى تلك المطبوعة، لاسيما إذا كانت الساحة الثقافية قد ازدحمت بالمطبوعات، صحفاً و مجلات وكتباً دورية، وما إليها؟ كما أن من البدهي أن يكون السؤال نفسه مطروحاً على كل عمل يطمح إلى أن يضيف إلى الثقافة العامة أو المتخصصة، على الكتاب والبحث وما في حكمهما. إنه سؤال المشروعية: ما الذي سيضيفه ذلك العمل إلى ساحة مترعة بالأعمال؟ هل ثم فسحة بين الأغلفة، مساحة بين العناوين، فراغ ينتظر الملء، أمل يرقب التحقق؟
لن ندعي تقديم إضافة مجلجلة، لكننا نزعم أن الحاجة ماسة إلى ضرب من النشر ما يزال مقيداً بقيود المؤسسة الأكاديمية ولم تتسع له، أو لما يكفي منه، الساحة الثقافية العامة بعد. نقصد المطبوعة الدورية "المحكمة"، أي تلك التي تعنى بالنشر العلمي الذي تعنى به الجامعات والمؤسسات الأكاديمية في المقام الأول، ولا نجد إلا القليل مما يعنى به خارج تلك الجامعات أو ما في حكمها من المؤسسات. وكان من الطبيعي والمتوقع نتيجة لذلك أن تواجهنا الصعوبات. فأن يصدر ناد أدبي مجلة تعتمد التحكيم في ما تنشر، أو بعض ما تنشر، هو مما لم يعتده الوسط الثقافي عموماً والأكاديمي بوجه خاص. وتجلت الصعوبة الأولى من ثم في إقناع ذلك الوسط - أفراده قبل مؤسساته العلمية- بأن "حقول" كتاب محكم وعلى أكثر المستويات انضباطاً من الناحية العلمية حسب التقاليد المرعية في الجامعات وغيرها من المؤسسات العلمية المختلفة، وأنه لذلك قادر - بإذن الله - على الإسهام في الحركة العلمية والثقافية.

لقد وجدنا تلك الصعوبة بانتظارنا منذ البدء، أي منذ أعلنا في العام الماضي للوسطين الأكاديمي والثقافي بشكل عام عن نيتنا أن نصدر هذا الكتاب، فقد تأخر ورود الإسهامات وعبر البعض عن تردده وشكوكه بل ودهشته من أن يتبنى نادي الرياض الأدبي، أو أي ناد أدبي، إصدار كتاب دوري محكم. ولكن الإسهامات ما لبثت أن بدأت تهل على مستوياتها وفي "حقولها" المختلفة، ولم يتبق سوى إقناع الوسط الثقافي غير الأكاديمي هذه المرة بأن تأخر صدور العدد الأول كان لسبب لم يألفه وهو مراحل التحكيم بدءاً باختيار القراء المحكمين لكل بحث ثم إرسال آرائهم، في حال تحفظهم أو نقدهم، إلى أصحاب البحوث وانتظار عملهم عليها وإعادتها إلينا. كل ذلك كان جديداً على ساحة النشاط الثقافي المعتاد سواء كان ذلك في الأندية الأدبية السعودية أو في وسائل الإعلام المحلية، وإن لم يكن جديداً على الساحة الأكاديمية أو بالأحرى على من سبق لهم أن عملوا في مجال النشر العلمي في الجامعات أو المؤسسات العلمية والبحثية.

لكننا لم نجب بعد على سؤال البداية: ما الحاجة إلى مطبوعة مثل "حقول"؟ وإذا كنا قد قلنا إن الحاجة ماسة لمطبوعة محكمة ولو جزئياً فإن السؤال سيأخذ الشكل التالي: لماذا هي الحاجة ماسة إلى مطبوعة تعتمد التحكيم معياراً من معايير النشر فيها؟ للإجابة لا بد لنا من الاحتكام إلى معايير المعرفة ومستويات العلم، إلى ما يجعل الجامعات والمؤسسات الأكاديمية تجعل التحكيم أساساً لما تنشر. فالتحكيم معيار قضائي، احتكام إلى ذوي الاختصاص في ما يعنيهم من مسائل علمية ومعرفية لتحديد مستوى عمل يطمح إلى الإضافة في بابه، لأن ذوي



الاختصاص هم أصحاب القول الفصل فيما يختصون فيه، فإن اتفق اثنان من أولئك على صلاحية عمل جاز نشره، وإن اختلف الاثنان احتكم إلى ثالث ليقول قولة الفصل فيه. ولاشك أن من شأن ذلك أن يضيف إلى الثقافة نوعاً رفيعاً من المعرفة الاختصاصية، المعرفة الموثّقة والمدقّقة والمبدعة. نقول ذلك لأن التحكيم ليس مفتاحاً سحرياً للولوج إلى أبواب المعرفة الراقية أو العلم الصحيح أو الإبداع المتعالي. التحكيم أسلوب أو منهج يتغيا تلك القيم أو الأهداف، وقد أثبتت التقاليد العلمية منذ مرحلة مبكرة من عمر الحضارة الحديثة أهمية نتائجه وقيمتها. هذا مع عدم الإنكار أن معايير النشر العلمي، وفي طليعتها التحكيم، طالما أنتجت معرفة باردة وجامدة، شأنها في ذلك شأن أية تقاليد راسخة أو قوانين تؤدي إلى قتل روح التميز أو إضعافها. ومن هنا كان المهم ليس التحكيم بحد ذاته، وإنما كيفية الإفادة منه.

من هنا أيضاً لم يكن التحكيم، أو الشخصية الأكاديمية، الحافز وراء إصدار هذه المطبوعة. فقبل معايير النشر تأتي المادة المنشورة نفسها، وقد أردنا أن تعبر تلك المادة عن طموح أساسي لدى النادي الأدبي بالرياض يتمثل في ملء الفراغ أو بعض الفراغ الناتج عن غياب مطبوعات دورية تعنى بشكل خاص بثقافة الجزيرة العربية، المهد الأول للأمة العربية وللدين الإسلامي الحنيف. ومع أن العناية بالثقافة في المملكة العربية السعودية، حيث تصدر "حقول"، كان يمكن بحد ذاته أن يكون عناية بثقافة الجزيرة، لكون المملكة تغطي ما يقارب الثمانين بالمائة من المنطقة، فقد ارتأى النادي الأدبي أن يتطلع إلى الوحدة الثقافية الأكبر، إلى اليمن ودول الخليج العربي بوصف هذه تشكل تكويناً متجانساً إلى حد كبير وعلى مختلف الصعد (دونما ابتعاد عن الوطن العربي الكبير بطبيعة الحال). فحين تحضر الثقافة تتوارى الحواجز السياسية وتتوهج الملامح الحقيقية للإنسان وإبداعاته المتعددة. وقد اخترنا أن يكون إبراز تلك الملامح وما تبدعه رهاننا وشخصيتنا في هذه المطبوعة.

بهذه الخلفية وهذا الطموح يسرنا في هيئة تحرير "حقول" أن نقدم عددنا الأول وقد جاء على نحو لم نتوقعه تماماً. ظننا أن أبحاث "حقول" ستغلب عليها العناية بثقافة الجزيرة العربية، فلم يحدث ذلك، وتوقعنا أن عدد المقالات غير المحكمة سيغلب على غيره، فحصل العكس. وقد يحمل لنا المستقبل مفاجآت أخرى كما في أي مغامرة نشرية من هذا النوع. المراجعات وندوة العدد تدخل، كما هو معتاد، في باب الجهد التحريري وقد كرسنا هذه وتلك لإبراز شخصية المطبوعة، فللكتب المراجعة صلة مباشرة بذلك الاهتمام الذي تركزت عليه الندوة، أي ثقافة الجزيرة العربية.

إن "حقول" أذرعة ممدودة بطول سواحل الجزيرة، بغزارة رمالها وبسطوع شمسها وباخضرار نخيلها، أذرعة مشرعة من حصون صنعاء إلى حقول تيماء، ومن واحات البحرين إلى نخيل ينبع، أذرعة وأشرعة وتربة خصبة تشرئب إلى كل المهتمين بثقافة الجزيرة العربية للإسهام بدراساتهم ومراجعاتهم وآرائهم، وتطمح مع الجميع إلى كل ما من شأنه رفعة الأمة العربية الإسلامية كله

رئيس التحرير



تحديات لمفاهيم مابعد استعمارية: التمثيل والمقاومة والهجين

د. محمد القويزاني
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ما أن استقر الأمر بنظرية مابعد الاستعمار حين عنيت بدراستها أغلب الجامعات الغربية، حتى ظهرت العديد من التساؤلات حول بعض المفاهيم التي قامت عليها النظرية. ويتناول هذا البحث أهم الأسس التي قامت عليها مابعد الاستعمارية، وأبرز الأشكاليات التي تطرحها تلك الأسس. فانطلاقاً من اسم النظرية تبرز مسألة الربط البنائي "الموهم" بين النظرية والمرحلة السياسية التالية للاستعمار. كما أن مصطلح "مابعد الاستعمار" يشتمل على عدة فرضيات، وخصوصاً مايتعلق بثلاثة مفاهيم رئيسية في النظرية: التمثيل والمقاومة والهجين. وختاماً يتناول البحث فاعلية (وامكانية) الدعاوى التي تتنبأ بقرب نهاية مرحلة/سياسة/أدب/نظرية مابعد الاستعمار.

تطرح إيلا شوهات في مقالتها "ملاحظات حول مابعد الاستعمار" سؤالاً اجتهد الكثير من المنظرين في الإجابة عليه: "متى بدأ عصر مابعد الاستعمار تحديداً؟"' (١٠٣)، فيجيب عارف ديرليك ساخراً: " بدأ عندما وصل مثقفو العالم الثالث لجامعات العالم الأول" (٣٢٩). والواضح من إجابة ديرليك أن مثقفي العالم الثالث حاولوا، من خلال نظرية مابعد الاستعمار، تأصيل دراسة ثقافاتهم وآدابهم من خلال أطر نظرية مقبولة في جامعات الولايات المتحدة وأوربا. كما يوحي اتهامه هذا إلى رغبة هؤلاء المثقفين استغلال ثقافاتهم المحلية لاستمرار تميزهم الثقافي والاقتصادي في الأوطان الجديدة.

بدأت العديد من الجامعات الأمريكية والأوربية في أواسط تسعينيات القرن العشرين بطرح مواد في نظرية مابعد الاستعمار وآدابها. ويندر بنهاية القرن العشرين أن تخلو جامعة في الولايات المتحدة من مهمتم أو دارس لنظرية مابعد الاستعمار. وكالحال في النظريات الأخرى، فقد بدأ منظرو مابعد الاستعمار في البحث عن جذور لنظريتهم. فاستعان بعضهم بكتابات الدراسات الثقافية، أو الماركسية، أو التفكيكية، أو النسوية (إذ تحوي مابعد الاستعمارية انطباعات من كل هذه المدارس النقدية). وعاد بعض مؤرخي النظرية لكتابات مهاتما غاندي، وفانون، وسنغور الرافضة للهيمنة الثقافية الأوربية. كما يمكن العودة في تأصيل النظرية إلى ماركس ونيتشه ونقدهما الحاد للحضارة الأوربية.

وتأثر مابعد الاستعمارية بنظريتي الماركسية والتفكيكية واضح وجلي، فهي تستقي من الأولى سياساتها فيما يتعلق بالجانب الفلسفي المادي، في حين تأخذ من الثانية نقدها للمعرفة الغربية، والتنظير لأخروية ثقافية. كما أنها تأخذ من النسوية رفضها لتهميش الآخر، وإعادة مركزة السرد لإبراز الهامش (الآخر). واليوم تبدو النظرية وكأنها تحوي اتجهات متأثرة بتلك المدارس، فيظهر داخلها الاتجاه الماركسي (عند إعجاز أحمد)، والنسوي الماركسي التفكيكي (عند سبيفاك)، والنفسي (عند هومي بابا).

إلا أنه ظهرت حديثاً تحديات تنبأ البعض بأنها تقرب موت النظرية، مثل إصرارها الشديد على الاهتمامات الخطابية، دون القضايا المادية، وكذلك تركيزها على مراكز حواضرية تنأى بها عن شعوب العالم الثالث الذين ظهرت باسمهم. وأخيراً برزت دعوات إلى عالم ماوراء "مابعد الاستعمار" (beyond postcolonialism) متجاوزة الحدود النظرية والمعرفية لمابعد الاستعمار، مما أضاف إلى التحديات التي واجهت النظرية منذ نشأتها. وقد قسمت هذه التحديات إلى إشكاليات مصطلحية، وأخرى مضمونية/مفهومية.

إشكالية المصطلح:

توحي سابقة "بعد" (post) في "مابعد الاستعمار" أن تلك النظرية نشأت في مرحلة ما بعد الفترة الاستعمارية في دول العالم الثالث. ويشير أول استخدام لهذا المصطلح في ١٢ ديسمبر ١٩٥٩ إلى هذا المعنى إذ يقول: " ومن المؤكد أن الهند وسط الحساسية مابعد الاستعمارية هذه، ستخاف من أي ارتباط مع أمريكا ذلك العصر، مما قد يجرها إلى قضايا لاعلاقة لها بآسيا" (ميشرا ٢٧٦). وعندما بدأ الحديث حول النظرية كان مؤلفو كتاب **الإمبراطورية ترد** (١٩٩١) يستخدمون المصطلح ليعني فترة الحكم الذاتي في دول العالم الثالث التي تلت مرحلة الاستعمار. إلا أن الإشكالية التي طرحها الكثير من المنظرين حول هذا المفهوم تتعلق بوجود كتابات يمكن وصفها بأنها مابعد استعمارية، غير أنها كتبت في مرحلة الاستعمار، أو حتى قبله.

ويمكننا تجاهل البعدية الزمنية والبحث عن تعريف أكثر دقة. فالكتابة مابعد الاستعمارية تشكك في السلطة المفروضة عليها من الوسط الثقافي الإمبريالي الغربي. فأي محاولة لرفض خطاب فوقي، أو تفكيك علاقات القوى الموجودة فيه، ورسم صورة مغايرة عن تلك التي يفرضها هذا الخطاب، هي محاولات مابعد استعمارية حتى لو كتبت في مرحلة الاستعمار أو قبلها. ولربما كان من الأجدى تسمية النظرية ماوراء الاستعمار عوضاً عن مابعد الاستعمار للتخلص من هذه الإشكالية.

وتظهر في التسمية الإنكليزية مشكلة الواصلة (hyphen) التي يثبتها البعض في حين يصر آخرون على حذفها في (post-colonialism) أو (postcolonialism). فيؤكد الكاتب الكيني نقوقي واثيونقو (Ngugi wa Thiong'o) أن إثبات الواصلة مؤشر على نهاية فترة الاستعمار، وبداية مرحلة تفكيك الاستعمار[2]، إذ لايمكننا، كما يقول نقوقي، التخلص من آثار الاستعمار الفكرية دون إدراك أننا في مرحلة تفكيك. إلا أن فيجي ميشرا وبوب هودج في مقالتهما " ماهي نظرية مابعد الاستعمار؟" يشيران إلى

أن حذف هذه الواصلة يقلل من الضغط الزمني الذي يعطي الإيحاء الخاطئ بأن الكتابات مابعد الاستعمارية نشأت في مرحلة الاستقلال السياسي للبلاد المستعمرة سابقاً. فلكي نستطيع إدخال الكتابات المعادية للاستعمار حتى أثناء الحكم الاستعماري فلابد من إلغاء ذلك المؤشر الزمني (٢٨٤). كما ترى آن مكلينتوك أن المصطلح موصولاً يعطي شعوراً زائفاً بفرحة الاستقلال، مانحاً الامتياز للتصور الأوربي عن التاريخ على أنه تطوري يعتمد على مبدأ السبب والنتيجة، فتصبح مرحلة مابعد الاستعمار النتيجة الحتمية للتطور السياسي الذي سببته حقبة الاستعمار (٢٩٨).

إذاً تحدد نظرية مابعد الاستعمار مرحلة تاريخية في علاقة العالم الثالث بأحداث أوربية. ويرفض الناقد الهندي إعجاز أحمد، في مقالته "سياسات مابعد الاستعمارية الأدبية،" فكرة معرفة التاريخ المحلي من خلال علاقته بأوربا فقط، فيقول:

ومن الواجب القول أنه بتقسيم تاريخنا إلى فترات تعاقبية مثل ماقبل الاستعمار، الاستعمار، مابعد الاستعمار فإننا نخلق تصوراً لنقد "مابعد استعماري" يمنح امتيازاً وفوقية لدور الاستعمار على أنه المشكّل الرئيسي لذلك التاريخ، وعليه فيصبح كل ماسبقه، مرحلة ماقبل الاستعمار، ويصبح كل مابعده نتيجة له. (٦-٧)

إن طبيعة مابعد الاستعمارية ذات التمركزية الأوربية (Eurocentric) تظهر أيضاً في إضافة لاحقة (يّة) أو (ism) الدالة على محاولة تقليد العلمية الأكاديمية الغربية، وإضفاء صبغة ثقافية فلسفية مقبولة غربياً على نظرية كان المقصود منها نقض الهيمنة الغربية على وسائل التعبير في العالم الثالث. فمازال على مثقف العالم الثالث إثبات نفسه للمستعمِر بمصطلحات يقبلها المستعمِر. ومن هنا يتعين على نظرية مابعد الاستعمار العمل من خلال الخطاب الذي تنتقده. ورفض كثير من النقاد تلك اللاحقة، مستعيضين عنها بمصطلح "فترة مابعد الاستعمار" (postcoloniality)، أو "حالة مابعد الاستعمار" (postcolonial condition).

ومن المفارقات أن نظرية مابعد الاستعمار مازالت خطاباً ذي تمركزية أوربية رغم محاولاتها الجادة الهروب من قبضة تلك المركزية المُحكمة، فحالة مابعد الاستعمار مرهونة بعلاقتها بأوربا. وقد أشارت آن مكلينتوك إلى رؤية نظرية مابعد الاستعمار لمعرفة عالم ماقبل الاستعمار وثقافته وآدابه على أنها شيء متجانس، يعرف بأنه المرحلة التي سبقت الاستعمار، فكان هذا التوحيد التجانسي المخل لعالم ماقبل الاستعمار لايشكل إلا حقبة زمنية "قبلية" لمرحلة الهيمنة الأوربية (٢٩٣). كما تأثرت النظرية بالتعريف الأوربي للتاريخ، والحضارة، والتطور، إذ تقبل تلك الحقب الزمنية "القبلية" و"البعدية" على أنها منفصلة تماماً بفواصل تاريخية معلومة.

والحقيقة أن نظرية مابعد الاستعمار (سواء البعدية الزمنية أو الموضوعية) تبقى خطاباً يهدف لتحليل الإشكالية المعرفية في الفكر الأوربي، وأساليبها في التعامل مع الآخر. كما أنها مازالت تنطلق من نظرة شمولية لأوربا وللآخر، مانحةً الفوقية لأوربا، ومُحاولةً تقريب الآخر لها. فإذا كان الخطاب الاستعماري مشكلة معرفية أوربية، فإن الخطاب مابعد الاستعماري محاولة لمعالجة تلك المشكلة على أسس نظرية وفلسفية معلومة ومقبولة في أوربا.

مابعد الاستعمار والأفكار الرئيسية

التمثيل[٣]:

مع أن مابعد الاستعمارية لم تتطور كنظرية أدبية مستقلة إلا في تسعينيات القرن العشرين إلا أن مجالها اليوم يضم الكثير من الموضوعات المتعلقة بعلاقة الذات بالآخر، وكيفية التعامل مع الهوية في ظل الهيمنة الثقافية المقابلة (والناتجة غالباً عن الاستعمار المباشر أو غير المباشر). ولئن حاول الخطاب الاستعماري رسم صورة عن الشرق أو الشرقي، فإن نظرية مابعد الاستعمار تنفي تلك الصورة، وتعيد تشكيلها، او تمثيلها بعيداً عن تأثير المستعمِر. ويعد التمثيل (representation) واحداً من أهم الموضوعات في نظرية مابعد الاستعمار، ويعنى بالطريقة التي يرى/يصف/يمثل بها المستعمِر المستعمَر، ورد المستعمَر على هذا التمثيل. ويعد فرانز فانون من أوائل الذين نظروا لإشكالية التمثيل وعلاقتها بالتجربة الاستعمارية، ففي كتابه **بشرة سوداء وأقنعة بيضاء** (١٩٥٢) حلل التأثير النفسي للاستعمار والعنصرية على نفسيات الشعوب السوداء التي مالبثت إلا وأن آمنت بذلك التمثيل على يدي مستعمريهم الفرنسيين، إذ ينشأ لديهم مركب نقص نتيجة لقبولهم الخضوع. وعليه فيستمر الإنسان الأسود في حمل بشرته السوداء، إلا أنه يلبس دائماً قناعاً أبيض

يرمز للصورة التي فرضتها عليه فرنسا الاستعمارية. ومن أجل التخلص من هذا النقص، يجب على الإنسان الأسود أن يصبح أبيض (بشرة ٢٢٨). وفي كتابه الآخر، الذي يمثل عند الكثير من النقاد جذور مابعد الاستعمارية النظرية، **المعذبون في الأرض** (١٩٦١) يناقش فانون موضوعات مثل تفكيك الاستعمار، وكيفية وأسباب ارتباط ذلك بالعنف، والعلاقة بين قادة الحركات القومية والشعوب، وحلول البرجوازية المحلية مكان الأنظمة الاستعمارية في البلاد المستقلة حديثاً، ومصداقية الدعوات للوطن القومي وآثارها على سياسات البلاد المستقلة حديثاً، وأخيراً الاضطرابات النفسية الناتجة عن حروب التحرير القومية (ممثلاً لذلك بالجزائر). فمواطن البلاد المستعمَرة، كما يبين فانون، دائم القلق والاضطراب بسبب الرفض الدائم لهويته، مما يدفعه ليصبح أكثر عنفاً وعدائية تجاه الآخرين (**المعذبون** ٥٤).

إن فكرة فرض التمثيل أوربي للسواد البشري على حياة الأفارقة دعا كاتباً أسود آخر لتحليل المشكلة بشكل أعمق. فقد طور الكاتب والشاعر المارتينيكي إيمي سيزير "نظرية سوداء" تعترف بسوادها، وترد على التمثيل غير الدقيق للسود في فرنسا البيضاء. وتعتمد هذه النظرية، المسماة "الزنوجة" (Négritude)، على التاريخ الأسود والثقافة الأفريقية لصياغة حقائقها ومبادئها الجمالية. إلا أن نظرة سيزير للحضارة كانت ذات نزعة أوربية. فهاهو يدافع عن المجتمعات الأفريقية بأنها ديموقراطية بطبيعتها، وأنها عالية التمدن، ويقول: "فأنا أدافع وبشكل منظم عن حضاراتنا الزنجية، فلقد كانت حضارات نبيلة" (**خطاب**٣١). ثم هاهو يدلل على صدق دعواه بتحضر الأفارقة بتعديد مظاهر هذا التحضر: إمبراطوريات، وأشغال برونزية، ومنحوتات (**خطاب**٣٢). إن نظرة سيزير للحضارة تشي بمركزيته الأوربية، لأن "دليله" على وجود مؤشرات لحضارة أفريقية يعتمد على إعادة تشكيل لآثار أوربية ذات دلائل حضارية مثل المسرح والنحت. كما أن آراءه الماركسية الطوباوية تشي أيضاً بتلك المركزية الأوربية، فلايمكن مقاومة الأوربيين إلا بأفكار أوربية. وهاهو يؤكد أن المجتمع المثالي يوجد بالفعل: "ولبعض الأمثلة الدالة على إمكانية تحقق ذلك، نستطيع النظر للاتحاد السوفيتي" (**خطاب**٣١). ويرفض سيزير رؤية الوجود السوفيتي في الجمهوريات الآسيوية، على سبيل المثال، على أنه تجربة استعمارية. بيد أن أفكاره اصبحت أكثر نضوجاً وأقل مركزية أوربية في قصيدته الطويلة **عودة إلى وطني** (A Return to My Native Land) خصوصاً فيما يتعلق بالحضارة وموجباتها، فتراه يرفض العقلانية الأوربية، وفلسفتها، مستعيضاً عنها ببدائل أفريقية صرفة، وليست إعادة تشكيل لآثار أوربية.

وعلى الرغم من أن مسألة مصداقية التمثيل وعلاقة ذلك بالأصل، أو مسألة إمكانية التمثيل بشكل عام قد تعود إلى محاورات أفلاطون، بيد أن النقاش النظري/الفلسفي الحالي "مابعد الاستعماري" حول دقة التمثيل أو إمكانية البشر القيام بأي تمثيل دون التأثر بالأيديولوجيا الذاتية نبع من كتابات نيتشه وماركس. فبينما يبدي نيتشه شكه في صحة أي تمثيل، أو قدرته على تجاهل الميول الإنسانية القوية عند القائم ب/على هذا التمثيل، يؤكد ماركس، بإيمانياته الجوهرانية (essentialist beliefs) بالنظم والكليات، إمكانية التمثيل الصادق، ونقل صورة كلية دقيقة. وبرز النقاش بشدة في الجامعات الغربية بعد نشر كتاب إدوارد سعيد **الاستشراق**، الذي قدم تحليلاً دقيقاً لتمثيل الغرب للشرق. ويعتمد سعيد في **الاستشراق** على مبدأ الخطاب لفوكو، وفكرة الهيمنة لجرامشي، دارساً العلاقة بين تمثيل الشرق في الآداب الغربية (غالباً البريطانية والفرنسية) وعلاقات القوى التي يؤكدها هذا النوع من التمثيل ويقويها، إذ يقدم التحليل "العلمي" للشرق خدمة (إما بشكل مباشر أو غير مباشر) للمشاريع الاستعمارية. ويصل سعيد إلى استحالة التمثيل الصادق لعلاقاته المعقدة مع القوة.

إن التمثيل يمارس التحدث "عن" أناس معينين. ويعزو سعيد أي محاولة تمثيل لأهداف سياسية (عن وعي أو غير وعي)، وخصوصاً عندما يتم استدعاء التجربة الاستعمارية. وهو بذلك يختلف مع الناقدة الهندية جياتري سبيفاك التي ترى أن أي محاولة للتمثيل تنطوي على أيديولوجية الممثِل. ففي مقالتها الشهيرة "هل يتكلم التابع؟" تصل إلى أن التابع (أو المستعمَر، أو المحلي، أو الشرقي) لايستطيع الكلام. وعليه فإن أي محاولة لتخصيص صوت له تنطوي على التحدث "عنه،" وبذلك يدرج الكاتب أيديولوجيته في هذا الكلام. إن التمثيل النخبوي للطبقات الدنيا يساهم في الحفاظ على أيديولوجية النخبة ويقويها. وتحذر سبيفاك النقاد من محاولة استعادة أصوات أسكتها الاستعمار، لأن تلك الأصوات لايمكن استعادتها، ولأن تلك المحاولات "التمثيلية" تعترف "بعنف المعرفة الإمبريالية"

إلا أنها تتجاهل الأشكال الأخرى للعنف "الاجتماعي والمعرفي" والتي تؤثر بشكل كبير على التمثيل (٨٠). وحالما يتحدث التابع، فإنه يصبح غير تابع، لأن القدرة على الوصول لوسائل التعبير، والتمثيل تقع خارج نطاق قدرة التابع. وبهذا تصبح لغة التمثيل (أو القدرة على الوصول إليها) هي الفارق بين أولئك الذين "يملكونها،" وأولئك الذين يقعون تحتها.

إن كل محاولة لتمثيل، أو التحدث عن "الناس" أو "الشعب" تحوي تناقضات واضحة، إذ يعتمد التمثيل على معرفة كبيرة بالموضوع الممثل، كما يستخدم معجماً تجميدياً (vocabulary of fixation) تجعل الموضوع ثابتاً، وغير متغير، وتمثّل الشعوب (أو التابع) على أنها كتلة متجانسة خالية من أي اختلافات أو تحديات. وتلفت سبيفاك أنظارنا إلى أن "التابع المستعمَر متنوع وغير مسترجع الصوت" (٧٩). ولغة التثبيت هذه لموضوع متغير بطبيعته تخفي إشكاليات أخرى مثل الجنوسة، والعرق، والفروق الطبقية داخل تلك الكتلة المفترض تجانسها. وتحذرسبيفاك من أنه إذا كان الصمت فرضاً على التابع، "فإن التابع الأنثى تقبع في أعماق المجهول" (٨٣). وهذه الطبقات من التهميش، وانعدام استعادة الأصوات تجهض أي محاولة لاختراقها بتمثيل يطمح لاستعادة تلك الأصوات ماقبل الاستعمارية. المفارقة هنا هي أن سبيفاك ترى الشبه الكبير بين الخطاب الاستعماري، والخطاب مابعد الاستعماري كخطابين نخبويين، يهدفان للتحدث "عن" الشعوب. وعليه فيبطل سؤال "من الذي يستطيع التحدث عن الشرق/الشرقي،" لأن سبيفاك ترى أنه لايمكن أن يتجنب التمثيل فوارق الإيديولوجيا، والاقتصاد الاجتماعي، والجنوسة، والطبقة. وبينما يؤمن سعيد أن الشرق يجب أن يمثل نفسه، مانحاً الامتياز للعامل المحلي (native agency)، فإن سبيفاك ترى أن الخطاب الاستعماري، والكتابات مابعد الاستعمارية متشابهة لرغبتها في تمثيل صوت أصمتِ إلى الأبد.

المقاومة:

إلا أن سعيد يختلف مع سبيفاك في كون التابع لايستطيع الكلام، محتجاً بأن مقاومة السكان المحليين للاستعمار أحد أشكال "الكلام،" وبأن كل مظاهر المقاومة يمكن دراستها كردود فعل منظمة للحكم الإمبريالي المنظم (**الثقافة** ١٩٦). فمقاومة الإمبريالية دراسة لرد فعل المحلي أو تعامله مع وجود الآخر المفروض. ويستخدم العديد من النقاد شخصيات بروسبيرو وأيريال وكاليبان في مسرحية شيكسبير **العاصفة** (The Tempest)، لتمثيل ذلك الرد الفعل/التعامل. ويلخص سعيد الخيارات الثلاثة المطروحة أمام السكان المحليين أمام إشكالية العلاقة مع المستعمر:

الخيار الأول هو عمل أيريال، الخدمة والخضوع لبروسبيرو؛ فأيريال يعمل مايطلب منه بطاعة عمياء، وعندما يمنح حريته فإنه يعود لطبيعته المحلية، المحلي البرجوازي، غير متأثر بتعاونه مع بروسبيرو. والخيار الثاني هو أن يكون المحلي مثل كاليبان: عارفاً وقابلاً لماضيه الوحشي، إلا أنه قابل لتطور مستقبلي. والخيار الثالث أن يكون مثل كاليبان الرافض للخضوع والتشويه البدني في محاولاته اكتشاف هويته الأصلية ماقبل الاستعمارية. (**الثقافة** ٢١٤)

إلا أن المقاومة لاتعني دائماً العنف أو القومية، إذ يرى سعيد أن القومية "كانت أحد أشكال المقاومة، وإن لم تكن أفضلها، أو أقدرها على الصمود" (**الثقافة** ٢٦٦).

ويستخدم أدب المقاومة أدواتٍ مثل اللغة، والأساطير، والدين، وغيرها من المؤثرات الثقافية التي تشكل مقاومة لهيمنة المستعمر المستمرة في أشكالها العديدة بدءاً بالتعليم الحديث وانتهاءً بالتاريخ الأوربي الكبتي (repressive). والتاريخ هنا هو أحد أهم ميادين تلك المقاومة. ويبين بيتر تشايلدز وباتريك وليامز في كتابهما **مقدمة لنظرية مابعد الاستعمار** أن التاريخ ينظر إليه في عالم مابعد الاستعمار على أنه "اختراع أوربي، أو سرد متمركز أوربياً، أو فرض أوربي على الثقافات المستعمَرة" (٤٦). وفي عالم مابعد الاستعمار يجري استبدال هذا التاريخ المتمركز أوربياً بقصص محلية تتنوع بين قصص شعبية إلى أساطير صرفة. ويفضل العديد من النقاد مابعد الاستعماريين (مثل ديريك واكوت، وولسون هاريس) الأساطير الشعبية على التاريخ المتمركز أوربياً (تشايلدز ٤٦).

وهذا الشرخ بين ماحدث فعلاً، وبين ماروي يمثل الفرق بين الخطابين الاستعماري ومابعد الاستعماري. فخطاب المقاومة (بعكس التاريخ الأوربي) لايزعم الحياد، أو الانفصال عن موضوعاته. بل هو يظهر الاستعمار كسبب لوجوده ومحرض له. ففي كتاب **اليعاقبة السود** (The Black Jacobins) يستعرض سي إل آر جيمس (C.L.R. James) قصة (وليس تاريخ) انتفاضة سان

دومينيكو بين ١٧٩١-١٨٠٣، والتي قادها توسان لوفيرتور، والتي أظهر فيها جيمس تحيزه وتأثره بتلك الحركة. وهو إذ يعترف في مقدمة الكتاب بذلك التحيز، يرفض أي مزاعم حيادية ذات تمركز أوربي، فهو يتذكر معاناة الماضي لأنها أساسية في "بناء الذاكرة الجماعية وصيانتها،" وهي أحدى وسائل المقاومة ضد الهيمنة الثقافية (تشايلدز ٤٦).

إذاً، فمقاومة الهيمنة تعني استحداث نموذج بديل والإيمان به. فهذا سيزير يعترف باستحداث مفهوم الزنوجة، إلا أنه يؤمن أن أي مقاومة للهيمنة يجب أن تكون مبنية على هوية، حتى وإن كانت مستحدثة. ويصبح الإيمان بهذه الهوية "المصطنعة" بديلاً آخر أمام المحلي عوضاً عن الهيمنة الاستعمارية، وصورتها المفروضة عنه/عليه. وتشكل قصيدة سيزير **عودة إلى وطني** إعلاناً لمفهوم الزنوجة، وذلك من خلال رفض الصورة الغربية عن الأفارقة، وتشكيل هوية جديدة تصبح هي وطنه الجديد الذي يعود إليه. ويقدم سيزير الفكرة ذاتها في مسرحيته **العاصفة**، وهي إعادة كتابة لمسرحية شيكسبير المعروفة، حيث يبرز مقاومة كاليبان لاستعمار بروسبيرو. ويعلن كاليبان في كلمته الأخيرة تلك المقاومة التي وجهها نحو الصورة التي فرضها عليه سيده الأوربي:

أنك لساحر عظيم يابروسبيرو:
إنك لذو خبرة في التزييف،
فلقد كذبت علي مراراً
بشأن العالم، وبشأن نفسي،
إذ فرضت علي صورة لنفسي:
بأني متخلف، وبعبارتك: متأخر،
ثم جعلتني أرى نفسي كذلك؛
ألا إني أكره تلك الصورة . . . إنها زائفة!
ولكني الآن أعرفك، أيها السرطان القديم،
كما أني أعرف نفسي أيضاً! (٧١)

يشكل أدب المقاومة ركيزة هامة في دراسة التجربة الاستعمارية. وتجاوزه، أو إهماله يعني منح الامتياز والفوقية للخطاب الغربي، وتجاهل الردود عليه. وهذا اتهام جرت العادة أن يوجه لسعيد في **الاستشراق** حيث حلل الخطاب الاستعماري، دون ذكر للعامل المحلي. وأصبح سعيد، مثل المستشرقين، يرى الشرق خاملاً، مستقبلاً للأفكار الأوربية، غير قادر على الرد عليها، أو رفضها. ورداً على هذه الاتهامات، بين سعيد، في تعليقه على كتاب **الاستشراق** عام ١٩٩٤، أن الكتاب لايريد الدفاع عن أو تمثيل الشرق؛ بل هو تحليل الصور الأوربية عنه كآخر، والأخطاء الجلية في تلك العملية المعرفية (**الاستشراق** ٣٣١). إلا أن سعيد حاول تعديل طريقته في تناول العامل المحلي في كتابه الآخر **الثقافة والإمبريالية** (١٩٩٣)، الذي حاول فيه تغطية العامل المحلي وذلك بتناول موضوع المقاومة كطريقة منظمة لمجابهة أعمال الاستعمار المنظمة (١٩٦). ويرى سعيد ثلاثة موضوعات في أي مقاومة ثقافية: (١) الإصرار على حق رؤية تاريخ المجتمع على أنه كامل، ومترابط، ومتناغم مع اللغة القومية، عامل التوحيد الرئيسي؛ (٢) فكرة أن المقاومة ليست فقط رد فعل للإمبريالية، وإنما بديل لرؤية التاريخ الإنساني حيث ترُد الأطراف على المركز، مخلخلةً السرد الأوربي للشرق؛ (٣) الشد الملحوظ بعيداً عن القومية المفرقة، باتجاه رؤية توفيقية للمجتمع الإنساني والتحرر الإنساني (**الثقافة** ٢١٦-٢١٦). وتمكن اللغة (كأحد عوامل المقاومة) المحلي من تقديم ثقافته، حيث اللغة أحد أبرز معالمها، وذلك لخلق هوية جماعية موحدة تؤصل المقاومة وتقويها. فكل ماهو ثقافي إذاً فهو سلاح مشروع للمقاومة.

إن فكرة الثقافة نفسها كأداة مقاومة أبرزها كتاب كثيرون، بل إن فانون نفسه رأى البحث عن هوية ماقبل استعمارية سلاحاً متوفراً للمحليين ضد خطر الذوبان أو إعادة التشكيل في الثقافة الغربية المهيمنة (**المعذبون** ٢٠٩). فتقديم الثقافة المحلية، ومنحها الفوقية، يبرز الصراع بين المحلي والثقافات/القوى المهيمنة. ويؤكد الكاتب الغيني أميلكار كابرال (في مقالته الشهيرة "التحرير القومي والثقافة") أنه يكمن في الثقافة:

إمكانية (أو مسؤولية) خلق وتسميد بذور سوف تضمن استمرار التاريخ، وفي نفس الوقت تضمن بوادر التطور والنمو للمجتمع المعني. لذا من المفهوم أن السيطرة الإمبريالية، برفضها النمو التاريخي للشعب المستعمَر، ترفض أيضاً نموه الثقافي. كما أنه من المفهوم لماذا تصر السيطرة الإمبريالية - حرصاً على أمنها - شأنها شأن كل سيطرة أجنبية، على فرض الاضطهاد الثقافي، ومحاولة التصفية (المباشرة أو غير المباشرة) للعوامل الرئيسية للثقافة عند الشعب المستعمَر. (٥٥)

ويصبح الحديث عن الثقافة في حد ذاته مقاومة للهيمنة الثقافية. لذا افتتح كابرال مقالته هذه بذكر قصة جوبلز، المسؤول عن جهاز الدعاوة النازية، وكيف أنه حضر لمناقشة

قضية ثقافية مشهراً مسدسه، وهذا يظهر أنه كان عند النازية (وهي إحدى أشكال الاستعمار) "فكرة واضحة عن قيمة الثقافة في مقاومة الهيمنة الأجنبية" (٥٣). ولقد كان التذويب الثقافي واحداً من أشهر الأسلحة الاستعمارية التي استخدمها الفرنسيون في مستعمراتهم. فالمحافظة على الثقافة المحلية كانت تعني خلق سياسات معارضة، ومحاربة للوجود الاستعماري. ويتحدث فانون عن القصاصين الجزائريين وكيف تم اعتقالهم بشكل منظم على يد السلطات الاستعمارية الفرنسية في الجزائر التي رأت في قصصهم تحريضاً على النظام (٢٤٠-٢٤١).

الهجين:

ولكن الخطر النظري للمقاومة هو أنها تفترض اختلافاً جوهرياً عن الآخر، وصورة غير مأشكلة عن الذات. فيشكل المحلي ثقافته، ويرسم صورة ماقبل استعمارية لهويته، لتأكيد اختلافه، ومن ثم استقلاله، عن المستعمِر. ولقد بدأ الحديث عن صعوبة فصل الذات عن الآخر عندما طور الناقد والمنظر الهندي هومي بابا نظرية الهجين في سلسلة مقالات نشرت في ثمانينات القرن العشرين ثم جمعت عام ١٩٩٤ في كتاب **موقع الثقافة**. ويشكك بابا في الحدود الفاصلة بين الثقافات والأجناس، المعتمدة على التفرقة غير المأشكلة بين الذات والآخر، المتجاهلة لمناطق التداخل الكثيرة بين العالمين. ويصبح الهجين، حينئذ، تهديداً للنظرة الجوهرانية لأنه "يفكك الخطوط المشكّلة، والمفرقة بين الذات والآخر، وبين الداخل والخارج" (بابا ١١٦). وبما أن الأمم هجينة بطبيعتها، فإن آراء بابا غير الجوهرانية ترتكز على إيمانه بأن الأمة (والذات) تحتوي داخل حدودها بقايا من الآخر. فلا يمكننا الوصول لذواتنا ماقبل الاستعمارية إلا عبر جسر من الاستعمار، كرابط بيننا — اليوم — وبين تراثنا ماقبل الاستعماري. وكل إعادة بناء للتراث تعتمد في وجودها أساساً على ذلك الجسر الاستعماري.

إن تذكر الماضي إذاً اعتراف بطبيعة الذات الهجينة. ويؤكد بابا ذلك بقوله:

> لم يكن التذكر أبداً مجرد عملية استرجاع أو استبطان، بل هو إعادة تجميع مؤلمة لماض شتته الشعور بحاضر تعيس. إنه تذكر التاريخ، والعرق، والعنصرية، والاستعمار، ومسألة الهوية الثقافية. (٦٣)

فهذا التذكر يفلتره نوعان من فقدان الذاكرة: (١) كبت الذاكرة العصبي، وهو عملية الرقابة على الكم الكبير من الذكريات المؤلمة، حيث لايجاز إلا ماتقره هذه الرقابة العصبية (٢) والنفي النفسي، وهو تحويل ذلك الكم من الذكريات إلى شيء عدائي لايمكن تحديده، لايلبث أن يصبح "غريباً، خصامياً، ومبهماً بالنسبة للذات المتأملة" (غاندي ١٠). وهذان النوعان من فقدان الذاكرة يقلقان ويأشكلان الحالة مابعد الاستعمارية، إذ يجب عليها تذكر التجربة الاستعمارية، ومن ثم استعادة تجربة العنصرية الاستعمارية من خلال التقويم النظري لها.

ويوضح بابا فكرة الهجين من خلال استخدامه ثلاثة مصطلحات نفسية: التلابس[٦]، والتنميط[٧]، والتشبّه. ويستخدم فرويد التلابس ليعني "توجيه مشاعر متناقضة — ودية وعدائية — تجاه نفس الشخص" (فرويد، **محاضرات** ٤٢٨). فوجود دافعين عاطفيين متناقضين، "الرغبة ونقيضها،" يجبر الفرد على تطوير علاقة مأشكلة تجاه ذلك الشيء (فرويد، **الطوطم** ٨٣٢). ويجب أن تعتمد كل محاولة لحل علاقة الحب-الكره هذه على نوع من التوفيق بين هاتين المجموعتين من المشاعر المتضاربة.

واعتمد بابا على هذه الثنائية لاقتراح علاقة بين المستعمِر والمستعمَر ذات أبعاد تلابسية، حيث يبدو الآخر دائماً "محتقراً، ومرغوباً" (تشايلدز ١٢٤). ويزعم بابا أنه حتى أثناء تذكر العنف، فإن تلابسية المستعمَر تجاه الحكم الاستعماري واضحة لأن فعل التذكر نفسه، من خلال فقدان الذاكرة العصبي (الكبت العصبي والنفي النفسي) يشكل خطاباً بين المستعمِر والمستعمَر ينتج عنه "استراتيجية حوار لمعرفة الاختلافات" (١٣٢). فتناقض رغبة الإنسان في تأكيد هويته، مع رغبته في تأكيد اختلافه تتحقق من خلال اعترافه بالآخر.

والمصطلح الآخر الذي يستخدمه بابا في نظرية الهجين هو التنميط، إذ تعتمد الذات في محاولتها لفهم الآخر على "مفهوم التثبيت في التشكيل الأيديولوجي للآخرية" وذلك لتقنين الاختلافات وتثبيتها في نموذج يسهل التعامل معه لأغراض التمثيل، فينشأ التنميط، أو بناء الصورة النمطية (بابا ٦٦). أما تلابس التنميط فيكمن في حقيقة أن التنميط لايحتاج إلى دليل، كما أنه لايمكن إثباته (بابا ٦٦). وهذا الخطاب التنميطي، كما يقول بابا، يتيح عملية تهميش المحلي

(الأسلوب المنظم لقلبه إلى آخر) اعتماداً على تلك الصور النمطية (٦٧).

ويعتمد بابا على مفهوم فرويد الفتشية ^ (fetishism) لصنع رابطة بين التلابس والهجين. فاعتماداً على فرويد، يستخدم الفتش للدلالة على حالات استبدل فيها "المطلب الجنسي بآخر ... مرتبط به" (فرويد، **ثلاثة إسهامات** ٥٦٦). إنه إذاً إدراك اختفاء، وإقرار تشابه. ويرى بابا دواعي بنيوية وعملية لاستعارة هذا المصطلح الفرويدي، وتطبيقه على النمطية الاستعمارية. فعلى الصعيد البنيوي، تربط الفتشية بين المجهول المقلق، وبين المعلوم المقبول. كما أنها على الصعيد العملي تربط بين الفتش والتنميط إذ أن الفتش تأرجح بين قبول الشبه والاعتراف به، وبين القلق المصاحب لاختفاء الفرق بين الأنا والآخر (تشايلدز ١٢٦). لذا يعمل هذا التمثيل على تهدئة مخاوف المستعمر من الاختلاف، والتغيير، وفقدان السيطرة، خالقاً بذلك كياناً ثابتاً، نمطياً.

إن مخاوف المستعمِر من اختلاف الآخر تجبره على الرغبة في صورة أخرى للآخر، صورة معدلة، ومطورة، لكي يخلق نسخة "شبيهة به، إلا أنها ليست مثله" (بابا ٨٦). وهذا هو مفهوم بابا الثالث في نظرية الهجين: التشبّه. إذ يرغب الخطاب الاستعماري في إزالة الفروق بين الذات والآخر، إلا أنه لا يريد تحويل الآخر إلى صورة أخرى من الذات، أو قلب المحلي أوربياً. ويرى تشايلدز وويليامز أن استراتيجية التشبيه تسعى "للإقصاء من خلال التضمين"، حيث يقبل "المحلي الصالح" من أجل نفي وإبعاد غالبية "المحليين السيئين" (١٢٩). فيجب على المحلي أن يكون "مثل" المستعمِر، إلا أنه في نفس الوقت يجب أن يحافظ على الفروق الجوهرية بينهما. ويؤكد بابا أن التفرقة بين "الإنجليزي والمتأجلز" تدلل على رغبة الشبه والاختلاف، وهذا يمثل تلابسية التشبه (٨٩-٩٠).

وهذه المفاهيم الثلاثة (التلابس، والتنميط، والتشبه) تضع الأساس لنظرية الهجين عند بابا، حيث تتداخل الحدود بين الذات والآخر. ففي الذات تكمن الرغبة في الآخر. وهذا الانبهار بالآخر، والخوف من اختلافه يأشكل كل خطاب عداء بينهما. وإن نظرية مابعد الاستعمار، إذ تهمل هذه الأشكلة بين الذات والآخر، تتجاهل قضية أساسية في صياغة الهويات عند الطرفين، مبسطة بشكل مخل الفروق "الواضحة" بينهما. ويعتمد نقاد القومية على رؤيتها وهي تقدم صورة للذات وللآخر خالية من أي اعتراف بطبيعة الذات الهجينة.

ويعتبر موقف بابا من الاستعمار تنويرياً، كما أنه أقل إثارة للمشاكل في الغرب. إلا أن هجينية بابا ليست الحل التنويري الوحيد للإمبريالية، أو للاضطهاد بشكل عام، إذ تشير ليلا غاندي إلى عدد من التحديات التي تواجه هذا المفهوم مثل إصراره على اعتبار الغرب "الأرضية المناسبة لمقابلة كل محادثات المثاقفة" (١٣٦). ثم إن الاحتفالات بالتعددية الثقافية، وخاصة في المدن الكبرى "يخفي إشكاليات حقيقية أخرى في مجالات الاقتصاد والسياسة" (غاندي ١٣٦). كما أن نظرية الهجين تتجاهل الفروق الاقتصادية/ السياسية/الثقافية بين أوربا والآخر. ويحذر الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي من استحالة أي عملية تبادل ثقافي طوباوية بين الشمال والجنوب، لأنه "لايمكن أي تعريف للمشاركة أن يتجاوز مبدأ العدالة" (لازاراس ٢٠٠).

خاتمة:

ربما يبدو من هذه التحديات لمابعد الاستعمارية أن النظرية تعاني من التركيز على صيغة خطاب محوري يبرز سياسات/جماليات النظرية بمنأى عن التاريخ الذي خرجت منه/له. كما أن دعوات الكثير من النقاد أمثال ديرليك، وشوهات، وإعجاز أحمد، وغيرهم للتركيز على الاهتمامات المادية ربما تقود إلى مد عمر النظرية وإيجاد منافذ جديدة لها كما حصل في نظريتي الماركسة والنسوية. فبمجرد أن تخلصت تلك النظريتان من البعد الخطابي حتى خفت حدة خطابهما النقدي ، وبرزت موضوعات جديدة لهما. إلا أن المتتبع لنظرية النسوية بالذات يرى أن الفروق الأيديولوجية بين أقطابها أدت إلى انقسامها الجغرافي/السياسي إلى عدة مدارس. وأرى أن مستقبل نظرية مابعد الاستعمار يوشك أن يوصلها لنفس النتيجة إذ يبدو هناك خطان على الأقل لهذه النظرية: حواضري غربي (حيث تبرز سياسات التهجين، والتسامح، ومابعد القومية)، وعالمثالثي (حيث تبرز سياسات الهوية الثقافية، والقومية، والخوف من الآخر المهيمن). ولئن كان هذا الانقسام يهدد حياة النظرية فإنه قد يدفعها لاستغلاله في إيجاد مواقف توفيقية جديدة بين الغرب والعالم الثالث.

الهوامش:

١) جميع الشواهد الواردة في هذه الورقة من ترجمتي.

٢) يعد مفهوم تفكيك الاستعمار (decolonization) من أهم المفاهيم التي قدمها نقوقي لما بعد الاستعمارية. كما أن كتابه **إعادة تفكيك استعمار العقل** (Decolonising the Mind) مهم من ناحية تقديم وجهات نظر يراها الكثير معارضة لمحاولات المنظر الهندي هومي بابا. والروائي النيجيري تشينوا أتشيبى، وخصوصاً مايتعلق بالهوية، والقومية، والعلاقة مع أوربا الاستعمارية، إذ ينادي نقوقي باتخاذ مواقف أشبه ماتكون بالعدائية ضد الأفكار الأوربية وذلك من خلال إصراره على رفض استخدام اللغات الأوربية لكتابة الآداب الأفريقية.

٣) اعتمدت مصطلح التمثيل لترجمة (Representation)، وهي الترجمة الأشهر، وقد اعتمدها كمال أبو ديب في ترجمته **لاستشراق** إدوارد سعيد (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨١)، وكذلك صبحي حديدي في ترجمته لكتاب **تعقيبات على الاستشراق** لإدوارد سعيد (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦) وسهيل نجم في ترجمته لكتاب **إدوارد سعيد: مفارقة الهوية** لبيل أشكروفت وبال أهلواليا (دمشق: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٢). وقد اختار آخرون ترجمة المصطلح إلى التصوير.

٤) تحكي مسرحية **العاصفة** قصة أمير إيطالي يدعى بروسبيرو خلع ونفي إلى جزيرة من جزر برمودا، حيث استعمرها. وأجبر اثنين من ساكنيها المحليين (الهمجيين) على خدمته. الخادم الأول "أيريال" كان مطيعا لسيده، أما الثاني "كاليبان" فقد رفض هذه السيادة بحجة أن هذه جزيرته. فكبله بروسبيرو وسجنه. وتعد مصادمات بروسبيرو اللغوية مع كاليبان هامة للدراسات مابعد الاستعمارية نظراً لتجسيدها الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والهيمنة العسكرية السياسية للغرب (ممثلةً في بروسبيرو).

٥) والاستحداث أو التأسيس (construction) يناقض مبدأ أن هذه الهويات موجودة بطبيعتها في تلك المجتمعات، أو ظاهرة بشكل تلقائي. فالاستحداث يعنى أنها أوجدت لأهداف ثقافية/سياسية. ويعترف موجدوها بوهميتها، وبوقتيتها.

٦) التلابس ترجمة لمصطلح (Ambivalence). وقد اعتمدت ترجمة كمال أبو ديب هنا للدلالة على تلبس الرغبتين ببعضهما. ويمكن أن تترجم أيضاً إلى ثنائية الدلالة.

٧) التنميط ترجمة لمصطلح (stereotype). وقد استخدم كمال أبو ديب مصطلح "النموذج المنمط،" فرأيت استخدام مصدر الفعل للدلالة على عملية صناعة النماذج المنمطة.

٨) اعتمدت اختيار التعريب، وقد ترجمها عبدالوهاب ترّو إلى "التيمية" (من التيم) وذلك في ترجمته لكتاب **التحليل النفسي والأدب** لجان بلامان نويل (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٩٦).

المراجع:

Achcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge, 1989.

Ahmad, Aijaz. "The Politics of Literary Postcoloniality." Contemporary Postcolonial Theory: A Reader. London: Arnold, 1996. 276-93.

Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.

Cabral, Amilcar. "National Liberation and Culture." Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. New York: Columbia UP, 1994. 53-65.

Césair, Aimé. Discourse on Colonialism. New York : Monthly Review, 1972.

Une Tempâte. New York: G. Borchardt, 1986.

Childs, Peter and Patrick Williams. An Introduction to Post-Colonial Theory. London: Prentice Hall, 1997.

Dirlik, Arif. "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism." Critical Inquiry. 20 (1994): 328-356.

Fanon, Frantz. Black Skin, White Masks. Trans. Carles Lam Markmann. New York: Grove, 1967.

The Wretched of the Earth. Trans. Constance Farrington. New York: Grove, 1963.

Freud, Sigmund. Introductory Lectures on Psycho-Analysis. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 16. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1963. 412-30.

Three Contributions to the Theory of Sex. The Basic Writings of Sigmund Freud. Trans. and ed. A. A. Brill. New York: Modern Library, 1938.

Totem and Taboo. The Basic Writings of Sigmund Freud. Trans. and ed. A. A. Brill. New York: Modern Library, 1938.

Gandhi, Leela. Postcolonial Theory: A Critical Introduction. New York: Columbia UP, 1998.

Lazarus, Neil. Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

McClintock, Anne. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-colonialism.'" Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. New York: Columbia UP, 1994. 291-304.

Mishra, Vijay and Bob Hodge. "What is Post (-) colonialism?" Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. New York: Columbia UP, 1994. 276-290.

Said, Edward. Culture and Imperialism. New York: Vintage, 1993.

Orientalism. New York: Vintage, 1978.

Shohat, Ella. "Notes on the Post-Colonial." Social Text. 31-32 (1992): 103

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. New York: Columbia UP, 1994. 66-111.

«التاريخي» و«الروائي» في «ليون الإفريقي» لأمين المعلوف

د. نجمة ادريس
جامعة الكويت

... هذا البحث إلى تتبع مكونات العناصر التاريخية والعناصر الفنية في رواية ... لإفريقي» لأمين المعلوف، ومن ثم محاولة قياس أثر التداخل والتمازج بين ... هذه العناصر في خلق بنية روائية كلية في مستوييها الوظيفي والدلالي.

... البحث لموضوعه بمحاولة التمييز بين (الحدث التاريخي) و(العمل الروائي) ... نحو رؤية هيكل الرواية مستنداً إلى عمودين:

١- عمود التاريخ: متمثلا بتتابع الزمن - السنوات المؤثقة بالتاريخ وما تمثله من مرجعية تحيل إلى واقع وشواهد.

... - عمود الفن الروائي: متمثلا بتوظيف شخصية حسن بن محمد الوزان لذي غُزلت حوله الحبكة وتنامت عبر جملة من تقنيات السرد الروائي. وقد جعل لكاتب من (الحسن) روايةً وشاهداً على عصر سقوط غرناطة، الأمر الذي ميزه بخصوصية الموقع وتعدد الاصوات وشمولية الرؤية. وامكن تحديد مجالات الرؤية ... حسن الوزان بثلاث دوائر متضامة تنداح واحدة عن أخرى: الدائرة الكبرى، ... دائرة التاريخ العام. الدائرة الوسطى، وهي دائرة المدينة غرناطة. الدائرة ... وهي دائرة أسرة حسن بن محمد الوزان

وقد أمكن استنتاج مدى تحقق التشابك الوظيفي والدلالي في «ليون الإفريقي» متمثلاً بالعلاقة المتكونة بين الوقائعي الحيّ (التاريخ) والسردي المُتخيّل (الرواية). ثم كيف تزداد هذه الوظيفة الدلالية للبنية الخارجية أهمية عندما تُرى متجسدة على مستوى البُنى الداخلية للرواية أيضاً.

لعل أقرب تعريفات «القصة التاريخية» وألصقها بمنهج هذه الورقة هو ما ورد في كتاب فن القصة لمحمد يوسف نجم، حين قال:

«القصة التاريخية هي تسجيل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته في إطار تاريخي. ومعنى هذا أنها تقوم على عنصرين، أولهما: الميل إلى التاريخ وتفهم روحه وحقائقه. وثانيهما: فهم الشخصية الإنسانية وتقدير أهميتها في الحياة».[١]

والجدل بين «التاريخي» و«الروائي» أو «الوقائعي» و«الفني» في هذا الجنس من السرديات بدأ مع والتر سكوت رائد القصة التاريخية في القرن التاسع عشر، حين اتهمه معاصروه بأنه «كان يعبث بالتاريخ ويحوّره في سبيل القصة. فقد عبث باللغة مثلاً ولم يتقيّد بواقعها التاريخي، كما غيّر التسلسل الزمني للحوادث، ولم يحافظ على الأجواء والبيئات التاريخية.[٢]

هذا الجدل حول مكونات «القص التاريخي» وبنيته يمكن أن يبقى مشروعاً مفتوحاً في رواية مثل «ليون الإفريقي» لأمين المعلوف.[٣] فالعمل وإن اعتمد هيكله البنائي على تاريخ سقوط غرناطة بيد القشتاليين في القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي، وخروج آخر ملوكها أبي عبدالله الصغير خروج المدحورين منهياً عهد العرب في الأندلس،[٤] إلا أن هذا الهيكل كان أيضاً يبني حجارته من خامات «الفن الروائي» الذي بدأ متقدماً في سجاله أمام «الحدث التاريخي».

هذا التمازج بين «الحدث التاريخي» و«الفن الروائي» في «ليون الإفريقي» ربما يجرّ إلى محاولة التمييز بينهما من أجل تبيّن القيمة الفنية التي أضافها «العمل الروائي» «للحدث التاريخي»، ثم ما شكّله الثاني للأول من مصداقية مرجعية هامة.

تبدو أولى سمات «الحدث التاريخي» في كونه حدثاً واقعياً أو حقيقياً. وتبدو سمته الثانية في كونه حدثاً مُنجزاً ومنتهياً. وثالث السمات أنه حدث مُبعثر ومنفلت كأحداث الحياة الواقعية لا تحكمه حبكة أو نسج مقصود. وأخيراً هو حدث محجوز بزمنه ومكانه، فزمنه مرصود بسنوات محددة وعصر بعينه، ومكانه ثابت بالشواهد والأدلة التاريخية. فزمن الحدث التاريخي هو زمن «الحكاية» المنتمي «لمكان» وقوعه والمتماهي بشخوص وملابسات وظروف محجوزة جميعها في موقع ما من خريطة (التاريخ - الماضي).

أما العمل «الروائي» فهو أولاً يدور حول حدث «مُتخيّل» موجود على نطاق الخلق الفني وليس على نطاق الحياة الواقعية المعيشة. وكونه مُتخيّلاً يجعله ممتداً ولا نهائياً، أي يعطي لخالقه قابلية التصرف بهيئة القصّ ونمط القص[٥] وغيرهما من تقنيات السرد الروائي. وحرية مجرى «الحدث الروائي» تجعل منه مشروعاً مفتوحاً علىالاحتمالات وغير مُنجز. أما الزمن في «الحدث الروائي» فهو «زمن القول»[٦] وليس «زمن الحكاية» و«زمن القول» أكثر مرونة وحرية من «زمن الحكاية»، إذ ليس له ترتيب محدد يحكمه ولا مدة مقننة للأقوال والأفعال. وعليه يستطيع الروائي أن يتصرف بالتقديم والتأخير في وقائع الحدث، وكذلك في إطالة الوقفات الحوارية والذهنية أو اختصارها، بينما يبقى «زمن الحكاية» محكوماً بترتيبه ومدته. وتأتي ثالث سمات «الحدث الروائي» متمثلة بالعناية برسم العوالم النفسية وكوامن الشعور لدىالشخصيات، وهذا يظهر في الحوارات أو السرد الوصفي. بينما يبقى «الحدث التاريخي» تقريرياً محايداً يقدّم الشخوص بأسمائهم وأفعالهم المجرّدة . ولعل آخر سمات «الحدث الروائي» تتبدّى في كونه خاضعاً للحبكة والتقنين ومحكوماً بالقصد، الأمر الذي لا يتحقق في «الحدث التاريخي» الشبيه بوقائع الحياة المبعثرة المنفلتة من النظام.

استشراف لبُنية الرواية

لعل ما سبق يصلح مقدمة تفيد في قياس مساحة «التاريخ» ومساحة «الفن» في عمل مثل رواية «ليون الإفريقي» هذه المعاينة تنطلق بدءاً من رؤية هيكل الرواية بموضوعها المتمثل بسقوط غرناطة وهو هيكل ينهض على عمودين رئيسين:

الأول: التاريخ: وهذا يتمثل بعنصر التتابع الزمني لمثبت بالتاريخ لأحداث الفصول الستة التي بدأت بعام ٨٩٤ هـ

- ١٤٨٨م وانتهت تباعاً بعام ٨٩٩ هـ - ١٤٩٤م. وفي هذا إحالة إلى وثائقية تاريخية ثابتة تشكل في الرواية عمودها الأول.

الثاني: الفن: وهذا يتمثل باستدعاء شخصية حسن بن محمد الوزّان، وهو الشخصية الأساسية في العمل الروائي. وقد استحضره الكاتب ليكون راوية لعصره وناقلاً لأحداث سمعها من أمه وأبيه وخاله الذين عايشوا سقوط المدينة والخروج إلى المنفى حين كان الحسن في سنوات طفولته الأولى. وهو شخصية متخيّلة في سياقها السردي الروائي، رغم كونها حقيقية في سياقها التاريخي الواقعي.(٧)

أولاً: التاريخ:

أما العنصرالأول في بنية الرواية وهو «التاريخ» فيمثله عنصر الزمن الذي يخرج بالضرورة من «زمن الحكاية» إلى «زمن القول» مادام يتخذ من جنس الرواية وعاءً له. ولذلك فعلى الرغم من الاتكاء على سنوات ثابتة وذات صلة بحدث سقوط غرناطة، إلا أن الكاتب يتصرف بزمن الوقائع ويخرجها من تواترها ونظامها ومدتها المحددة بالسنوات الست، فيقدّم ويؤخر في زمن الأحداث، ويقلص من مدته بالإيجاز والإلغاء أو يمدّ من طوله بالحوار المباشر أوالتأمّل الذهني. ولذلك فـ«زمن القول» لم يخضع للترتيب رغم إثبات تواريخ الوقائع في عنوان كل فصل، وإنما غلبت عليه سمة الاسترجاع والتذكر والتقطيع والخلط بين الفترات وقد كانت الشخصيات في الرواية وسيلة من وسائل التعبير عن «زمن القول» المختلط المتشظّي. فتبدأ الرواية بحسن بن محمد الوزان في الفصل الأول يسترجع ما سمعه من أمه (سلمى الحرّة) عن ظروف ولادته بعد طول انتظار، ثم تبرز شخصية الخال (أبي مروان) الكاتب في ديوان الدولة بقصر الحمراء في سياق رواية الأم لتعيدها إلى عشر سنوات خلت يستعيدان خلالها حادثة السيل التي ألمّت بالمدينة، ويستعيدان معها أحوال البلاد تحت حكم عليّ بن سعد النصري والصراع داخل أسرته على الحكم الذي انتهى إلى خلعه وتولي ابنه أبي عبدالله. ثم تستيقظ الأم فجأة من تأملاتها وتعود إلى زمن حفل ختان طفلها حسن، مما يعني أن كل تلك الأحداث المسترجعة ذهنياً كانت قد وقعت قبل عام ٨٩٤ هـ -١٤٨٨م المثبت في عنوان الفصل وهو عام ميلاد حسن بن محمد الوزان. هذه السياقات التي تصرف بها الكاتب في «زمن القول» لها ما يماثلها من وقائع التاريخ في «زمن الحكاية» المنجز، نمثل عليها بهذه الشذرة من كتاب «تاريخ العرب»:

«خرج محمد أبو عبدالله على أبيه الحسن بتحريض من أمه فاطمة، وكانت مراجل الحسد تغلي في قلب فاطمة لأن زوجها السلطان آثر أبناء جارية له نصرانية على ابنها واستطاع أبو عبدالله أن يستولى في السنة نفسها على الحمراء بمؤازرة حامية غرناطة وأصبح سيد غرناطة».(٨)

يأتي الفصل الثاني المعنون «عام التمائم» مؤرَّخاً بعام ٨٩٥ هـ - (١٤٨٩-١٤٩٠م) لينقلنا إلى رواية الخال عن رحيله من المدينة المنكوبة، التي رواها بدوره للحسن بعد سنوات من هذا الرحيل. مما يعني القفز عن عام ١٤٩٠م نحو أعوام قادمة. وجاء في رواية الخال أحاديث عن خيار الاستسلام أم الحرب لمدينة يهددها الحصار،وهو حديث سيتكرر بعد فصلين على لسان الأب محمد الوزان بشيء من التفصيل.

يلي ذلك فصل «أستغفر الله » ويؤرخ له بسنة ٨٩٦ هـ - (١٤٩٠-١٤٩١م) وفيه وقفة طويلة عند شخصية ا لشيخ الذي لُقّب بأستغفر الله لكثرة توعّده وإنذاره بسوء العواقب في ظل المدينة المحتضرة. وفيه أيضاً مقابلة بين هذا الشيخ وشيخ آخر يلقب بـ«أبي خمر»، مما يظهر وجوه التناقض والاختلاف بينهما. ولعل إثبات تاريخ العام الهجري والميلادي لهذا الفصل ليس له أهمية دلالية بالنسبة للوقائع التاريخية، لأن شخصيتيّ «أستغفر الله» و«أبي خمر» اللتين يقوم عليهما هذا الفصل شخصيتان روائيتان مُتخيّلتان على الأرجح ولا مقابل حقيقياً لهما على أرض الحدث التاريخي. ولعل المؤلف اصطنعهما ليوسع من مجال الشواهد الظرفية والاجتماعية المتناقضة في زمن احتضار مدينة غرناطة، وبذلك يمكن القول إن أهمية إيراد تاريخ السنة في هذا الفصل سوف تنحصر في تلك المعلومات الواردة حول الوضع الثقافي الذي وصلت له غرناطة سنتئذ:

«كان جدك لأمك سليمان الوراق رحمه الله تجُلب له الكتب النادرة من القاهرة وبغداد أو أصفهان، وحتى من روما والبندقية وبرشلونة في بعض الأحيان. على كل حال فقد كان «أبو خمر» يشكو من أن إنتاج الكتب في البلاد الإسلامية قد قل عما كان في الماضي، وبات الأمر محصوراً على الأخص في مجرد النقول عن الكتب القديمة أو مختصرات لها، وهذا

ما كان جدك يوافقه عليه وكان كثيراً ما يردد في مرارة أنه في عصور الإسلام الأولى لم تكن تُحصى في المشرق كتب الفلسفة أو الرياضيات أو الطب أو الفلك، وأن الشعراء أنفسهم كانوا أكثر عدداً وتجديداً في الأسلوب والمعنى. وفي الأندلس أيضاً كان الفكر مزدهراً وكانت ثماره كتباً تُنسخ بأناة ويداولها رجال العلم من الصين إلى المغرب الأقصى. ثم كان نضوب الفكر والقلم. واتُخذ من السنة حصن لاذ به الناس دفاعاً عن أنفسهم من الفرنجة، أفكارهم وعاداتهم. ولم تُنجب غرناطة سوى مقلدين بلا موهبة ولا جراءة».[٩]

ولعبة التصرف في «زمن القول» تبرز في هذاالفصل أيضاً، الذي جاء معظمه على لسان الأب محمد الوزان موجهاً لابنه الحسن حين كان الحسن في العاشرة من عمره، مما يعني احتمال سبق هذاالحديث زمنياً لحديث الخال السالف في فصل «عام التمائم». يقول الأب:

«إن العبارات التي رددتها عليك يا حسن مقتطفات من الخطب التي ألقاها الشيخ قبل بضعة أشهر من سقوط غرناطة. وسواءً وافقتُ أو لم أوافق على كلامه فإنه يهزّ كياني حينما أستذكره بعد انقضاء عشر سنوات. وعليه ففي وسعك أن تتصور الأثرالذي كانت مواعظه تحدثه في المدينة المنكوبة التي كانتها غرناطة عام ٨٩٦ هـ».[١٠]

ويعود «زمن القول» القهقري في الفصل التالي «عام السقوط» المؤرخ له بـ ٨٩٧ هـ (١٤٩١-١٤٩٢م)، حين كان الحسن في الثالثة من عمره، بينما يبقى «زمن الحكاية» متقدماً بدلالة سنة التاريخ:

«لم تكن أمي هي إياها عندما كانت تتحدث عن سقوط مدينتنا، وكان يصدر عنها حيال هذه المأساة صوت ونظرة ودموع لم أكن أعرفها لها في أية مناسبة. وأما أنا فلم أكن قد بلغتُ الثالثة من عمري في تلك الأيام الصاخبة».[١١]

ويظل كل من الأم والأب يتناوبان الرواية في هذاالفصل، ففي حين نقلت الأم أحوال المدينة المحاصرة وما عاناه الناس من شظف ومشقة ورقة حال، تولى الأب الرواية بعدها عن هياج الناس وتململهم ورغبتهم في إنهاء الحصار سلماً أو حرباً، ثم اجتماعهم بالسلطان لتقرير ذلك خاصة بعد انكشاف خيانة الوزير المليح واتفاقاته السرية مع فردناند القاضية بتسليم المدينة، الأمرالذي عجّل بالاستسلام المذلّ. وتستأنف الأم الرواية بعد هذه الأحداث حول اضطهاد القشتاليين لليهود من أهل غرناطة، ثم تتوقف بشيء من التفصيل عند لحظة خروج أبي عبدالله بفرقة من حرسه وأهله من غرناطة وتزامن دخول فردناند واستسلام المدينة بعد ذلك.

وجلّ هذه الأحداث الجسام الواردة في هذا الفصل والمثبتة بالتواريخ تندرج تحت «الحدث التاريخي» في هيكلها العام، وإن ظل «القص الروائي» يتلبسها في لغة السرد والحوار وانفعال الشخصيات وكوامن الشعور في نفوسها، وفي سياحتها في «زمن القول» ويمكن العودة إلى استقصاء هذه الوقائع التاريخية الحقيقية في مظانها ومراجعها المعتمدة.[١٢] الأمرالذي يدعّم مسألة واقعيتها كحدث تاريخي على مستوى «زمن الحكاية».

أما الفصلان الأخيران وهما «عام المهرجان» و«عام الرحيل» فيغلب عليهما طابع «القص الروائي» في حين يتقهقر طابع «الحدث التاريخي» فرغم اللجوء إلى التاريخ بالسنوات أيضاً من (١٤٩٢-١٤٩٤م) إلا أن الاهتمام ينصرف إلى أحوال أسرة حسن الوزان وملابسات قدرها وهي تتهيأ لمغادرة المدينة المنكوبة واستقبال أيام المنفى والشتات.

وتكاد المعلومات التاريخية في هذين الفصلين تنحصر في أمرين وحيدين، الأول: ظاهرة وجود شخصيات مثل «حامد الفكّاك» الذي كان يساهم في فك أسرى المسلمين وافتدائهم في ظل ظروف عصيبة. والثاني: خضوع أهل المدينة لشروط فردناند القاضية بإعطائهم مهلة ثلاث سنوات يقررون فيها الخضوع أو المنفى.

إن خلاصة القول في «عنصر الزمن» واعتباره عموداً أساسياً في هيكل عمل ينتمي إلى فن «الرواية التاريخية» يتمثل في التأكيد - حين التدعيم بتواريخ السنوات - على وثائقية تاريخية تؤكدها كتب التاريخ ومراجعه. وهذا يعني أن رجوع الكاتب إلى مصادر التاريخ كان منطلقاً مهماً وأساسياً لبناء هذا العمل الروائي. يضاف إلى ذلك ضرورة امتثال كاتبه للحدث التاريخي وعدم التصرف في سياقاته الأساسية ووقائعه بالتبديل أوالتحريف. ومن هنا بقيت أسماء الشخوص التاريخية كما هي مثل: محمد الملقّب بأبي عبدالله، وقبله أبو علي الحسن بن سعد النصري، وزوجته فاطمة وفردناند وإيزابيل. وبقيت أسماء لمواقع وأماكن ومدن وأحياء تثبت وجودها الواقعي كتب التاريخ والخرائط التاريخية،[١٣] مثل: أراغون والبيسان وبسطة وسنتافية

ومالقة والمرية والحامة وباب الرايات ومنحدرات السبيكة وقصرالزهوة وبرج القمر وباب نجد..إلخ، مما يدعّم وثائقية النقل والتسجيل والاستناد إلى مرجعية واضحة. وهذه الملامح مجتمعة كفيلة بأن تعطي للعمل ملامح «الرواية التاريخية» وأساسيات بنائها.

ثانياً: الفن (شخصية حسن بن محمد الوزان):

لو ظلت الوقائع التاريخية في «ليون الإفريقي» هي الركيزة الوحيدة في صياغة الرواية لتحوّل العمل بالضرورة إلى كتاب من كتب التاريخ. ولكن وجود عنصر الحبكة الروائية المتنامية والمغزولة حول الشخصية الأساسية وهي شخصية حسن بن محمد الوزان، بكل ما أحيط بها من تقنيات السرد الروائي الأخرى، أعطى للعمل سمة «الرواية» الفنية لا التاريخ المحض. ولهذا يمكن اعتبار شخصية حسن بن محمد الوزان التي برزت في المستوى الروائي المتخيل، وليس المستوى التاريخي الواقعي الركيزة الأخرى الأساسية في بناء العمل وإدراجه تحت مسمى «الرواية» ذي البعد الفني.

وشخصية الحسن في الرواية تم التخطيط لها بتقنية عالية تضمن لها خصوصية الموقع وشمولية الرؤية وتعدد الأصوات مما يتناسب وموضوع تاريخ عام مثل سقوط غرناطة. ومن ههنا اختار الكاتب لهذه الشخصية أن تكون «راوية» تنقل عن آخرين (الأم، الأب، الخال) أحداثاً لم يعشها هو بوعيه وإدراكه لكونه طفلاً في الرابعة من عمره حين سقوط مدينة غرناطة ودخول القشتاليين قصرالحمراء عام ١٤٩٢م، ولكونه «راوية» (لأحداث لم يعشها) يجعله بلا شك شاهداً على عصر بحيادية وتجرّد، وعلى وقائع لا يملك أن يتخذ إزاءها موقفاً أو رأياً. ومن هنا سهل أن تتعدد الأصوات وتختلف زوايا الرؤية بتعدد واختلاف المنقول عنهم (الأم، الأب، الخال).

وميلاد الحسن في تلك الفترة المضطربة الحاسمة لم يخدم فقط هدف حيادية الرؤية وبراءتها من الهوى ، وإنما أتى معبرّاً عن الرغبة في إحداث لون من التوازن بين مدينة تنتهي ومجد يضمحل وبين انبثاق حياة جديدة وسط ذلك الركام، حياة مليئة بالتطلّع والكشف والرغبة في تجاوز الواقع المتهالك. لذلك اختارالكاتب لولادة الحسن أن تأتي بعد يأس وانتظار وعقم، واختار له أن يكون «رحّالة» سيصرف زهرة عمره في الترحال والسفر من غرناطة المدينة المنكوبة إلى المغرب فمصر فإيطاليا، متنقلاً بين المدن، متشرباً ثقافاتها مائلاً مع رياحها، دون الثبات في موقع أو معتقد أو هوية. فهو كما يصف نفسه عبر أجزاءالرواية الأخرى رحالة بلا وطن محدد أو سمة شخصية أو لغة أو دين! وذلك حتى يكون مستعداً لهذا التجاوز للمحدود والمغلق والمنتهي، وقادراً على التجدد دائماً وممتلكاً لرؤية شمولية وسعة أفق. فهو واحد يتقمص آخرين، وهو مرن، مستجيب للتغيّر والتشكّل، لا تحكمه أيديولوجية محددة أو هوية أو لغة، وإنما يبدو وكأنه وسع البشرية والتأمت في نفسه العديد من التجارب الإنسانية والوجوه والشخوص عبر أسفاره وارتحالاته. فأصبح متعدد الأصوات رغم كونه واحداً، ومتعدد الرؤى والأيديولوجيات. يقول الحسن بن محمد الوزان في معرض تقديمه لنفسه في مفتتح الرواية:

«خُتنتُ أنا حسن بن محمد الوزان، يوحنا - ليون دومديتشي، بيد مزيّن، وعُمّدتُ بيد أحد البابوات، وأُدعى اليوم (الإفريقي)، ولكنني لست من إفريقية ولا من أوروبة ولا من بلاد العرب. وأعرف أيضاً بالغرناطي والفاسي والزيّاتي، ولكنني لم أصدر عن أي بلد، ولا أي مدينة، ولا عن أي قبيلة. فأنا ابن السبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقل الرحلات توقعاً... ولسوف تسمع في فمي العربية والتركية والقشتالية والبربرية والعبرية واللاتينية والعامية الإيطالية لأن جميع اللغات وكل الصلوات ملك يدي. ولكنني لا أنتمي إلى أيّ منها. فأنا لله وللتراب، وإليهما راجع في يوم قريب».(١٤)

ومما يؤكد هذا البعد في رؤية الحسن للحياة والوجود وإيمانه بالتجدد، ما يفعله من توجّه بالخطاب إلىابنه حين الحديث عن خلاصة تجاربه الحياتية الثرية. ونقل خلاصة التجارب إلى الابن يدل على رفض التكتّم على هذه الحياة الغنية أو التفرد بها والانغلاق عليها، وإنما هو يبسطها أمام (امتداده الآتي) المتمثّل بابنه حتى تحافظ على اتساعها وتواصلها:

«وستبقى بعدي يا ولدي، وستحمل ذكراي وستقرأ كتبي».(١٥)

ولعل في تقديم المؤلف أمين معلوف - وهو السارد الأول في سياق القص - لهذاالنمط من الشخصيات واسعةالأفق كحسن الوزان (السارد الثاني)، يشي بموقف ورؤية متميّزة للتاريخ.إذ إن في توظيف أمين معلوف لهذه الشخصية

الرحالة المستشرفة للعالم وللقيم والأجناس والأديان ما يشير إلى أن ملكية التاريخ تغدو ملكية عامة، وتغدو التجارب الإنسانية إنجازات بشرية ذات سمة شمولية في الدرجة الأولى، لا انجازات فردية منغلقة على ذاتها. وهذه النية التي تصدر عن رؤية ثقافية وحضارية متقدمة تزيل ولا شك الكثير من نوازع التحيُّز والتعصب القومي أو العرقي اللذين قد يصبغان كتابات المؤرخين وميولهم وأهواءهم حين التوثيق لتاريخ أممهم وشعوبهم. لقد استطاع أمين معلوف من خلال اختياره لشخصية حسن الوزان وحياته الثرية الفاعلة، وأيضاً من خلال اختياره لفترة تاريخية حافلة بالزخم والمتغيرات، أن يجعل من مادة التاريخ (ذات الصبغة القومية المنحازة) مادة أكثر إنسانية وشمولية. وتلك سمة تظل من أهم ملامح فكر أمين معلوف وطروحاته على مدى أعماله الروائية جميعها.

دوائر الرؤية عند حسن الوزان:

تأتي أحداث الرواية بكاملها مروية من قِبَل (الحسن) الذي وإن استقى معلوماته من مصادر أخرى (الأم، الأب،الخال) إلا أنه استطاع أن يصوغ كل تلك الأحداث بلسانه ويطوّعها لتوارد خواطره ويراها - ولعله العنصر الأهم - رؤية فوقية مستشرفة ومستقرئة لعموم إحداثياتها وتفاصيلها وعامها وخاصها. ومن هنا يمكن للمتأمل أن يتعرف على هذه الرؤية التي تبدو في صورة الدوائر المُتضامة التي تنداح واحدة عن أخرى خالقة ثلاث دوائر أساسية:

١- الدائرة الكبرى، وهي دائرة التاريخ العام الذي يشكل ملامح الأمم وتجاربها الكبيرة وصراعاتها.

٢- الدائرة الوسطى، وهي دائرة المدينة غرناطة وأحوالها إبّان حكم السلطان أبي الحسن عليّ بن سعد النصري، ثم ابنه محمد الملقّب بأبي عبدالله. ويندرج في هذه الدائرة أحوال الناس من رجال دولة ومتنفذين وجند ومتآمرين وتجار ورعية..إلخ. وهذه الدائرة ذات صلة بالحس الجمعي أو التجربة الجمعية التي يندرج تحتها نمط الواقع الثقافي والاجتماعي.

٣- الدائرة الصغرى، وهي دائرة أسرة حسن بن محمد الوزان بأفرادها المتعددين الذين مثلوا شخوص الرواية.

ويمكن التمثيل على هذه الدوائر بالرسم التوضيحي الآتي:

١- الدائرة الكبرى:

في الدائرة الكبرى وهي دائرة التاريخ العام، يبدو الحسن أميناً في نقل انطباعات الناس ومواقفهم من الأحداث وآرائهم في وقائع ما تزال ساخنة ومؤثرة، ومن ثمة رؤيتهم لتاريخ يتشكّل،تاريخ ساهمت جملة من الظروف في خلقه، منها الصراعات على السلطة والمصالح الشخصية داخل الأسرة الحاكمة، ومنها ظهور الخونة والمنتفعين والمتآمرين الذين عجّلوا بكارثة السقوط، ومنها تدهور الأحوال الأمنية والمعيشية واستشراء الفساد. يقابل ذلك تصاعد في سطوة الفرنجة وتلاحم شتاتهم وتنامي قوتهم. ولعل مرارات هذه التجارب ما كانت من نصيب أبي عبدالله الصغير وأهله فقط، وإنما كان يتجرعها ويُمتحن بها - ربما بصورة أفدح - كل من عاصر تلك الأحداث من عامة الناس وبسطائهم. الأمر الذي تتخذ فيه الأحداث في عمومها وشموليتها سمة الصراعات الإنسانية الكبرى وتؤرخ لإحدى مآسيها وكوارثها.

٢- الدائرة الوسطى:

داخل حدود الدائرة الكبرى للتاريخ العام تكمن الدائرة الوسطى، وهي دائرة المدينة (غرناطة). وحين تقريب بؤرة الرؤية نحو المجال الأكثرحصراً تزداد ملامح المدينة ومشاهدها وشخوصها وضوحاً وجلاءً ،وتتحدد السمات والأفعال، ويبدوالهياج والتململ والبؤس والمعاناة أشد وقعاً وأثراً. في هذه الدائرة يبدو (الحسن) مستوعباً لحس المأساة الجماعي، يلتقطه من أحاديث أمه أو أبيه. وكلها أحاديث مغمّسة بالأسى والألم وطعم الهوان:

«كان الجو بارداً هذا العام في غرناطة، وكان مع البرد الخوف، وكان الثلج أسود بفعل التربة المفلوحة والدم. وما كان أشد الألفة مع الموت، وما كان أقرب المنفى، وما كان أقسى تذكّر أفراح الماضي... في جوارنا كان الناس خائفين، حتى أقلهم فقراً، وكانوا يشترون في كل يوم جميع ما يقع تحت أيديهم، وإذ كانوا يرون خوابي المؤن مرصوصة إلى جدران الغرف فقد كان خوفهم من الجوع والجرذان والناهبين يزداد بدلاً من الشعور بالطمأنينة. وكانوا جميعاً يقولون إنه إذا فُتحت الطرق

مجدداً فإنهم سيرحلون بلا إبطاء إلى بعض القرى التي لهم فيها أقارب. وفي أشهر الحصار الأولى كان أهل القرى المجاورة هم الذين يبحثون عن ملجأ في غرناطة منضمين إلى اللاجئين من قادس وجبل طارق، وكانوا يقيمون كيفما اتفق عند أقاربهم أو في ملحقات المساجد أو الأبنية المهجورة، حتى إنهم أقاموا في الصيف الماضي في الحدائق والأراضي المشاع داخل خيم مرتجلة. وكانت الشوارع تغص بالمتسولين من كل حدب وصوب أسراً بكاملها أحياناً، الأب والأم والأولاد والشيوخ، وكلهم هياكل عظمية زائغة الأبصار، وحيناً زمراً من الشباب الذين يبعث مظهرهم القلق في النفوس، وكان الشرفاء الذين لا يطيقون التسوّل أو السرقة يموتون على مهل في مساكنهم بعيداً عن الأنظار».[16]

وضمن دائرة المدينة تمتد الرؤية لتلم بنمط الواقع الثقافي والاجتماعي، وتراه ملمحاً من ملامح العصر وسماته ذات الصلة الوثيقة بشخصية المجتمع وطقوسه وعاداته وممارساته. ويمكن تلمّس ثقافة المجتمع ونمط عيشة آنذاك في عدة مواقف ومشاهد وحوادث متناثرة، منها حفلات الختان وبذخها وطقوسها، ومنها الاحتفالات والمهرجانات في المناسبات الدينية والرسمية، ومنها الحديث عن حال الكتب والعلماء، وظهور كرستوفر كولومبس، ومحاولة استعمال المدفع الذي اخترع حديثاً، ومنها ذكر ملامح من المجون والبطر في قصور الأمراء:

«وهكذا انصرف (السلطان) إلى الملذات على الرغم من تحذيرات طبيبه إسحاق حمون المتكررة، فاستبطن الجواري الجميلات وأحاط نفسه بالشعراء المُجان، شعراء كانوا يصفون في بيت تلو آخر مفاتن الراقصات العاريات والغلمان ذوي القدود الرشيقة، ويشبّهون الحشيش بالزمرّد ورائحته بالبخور، ويتغنون بلا كلل بالخمر، حمراء وصفراء، معتقة ومنعشة على الدوام. وكانت كأس ضخمة من الذهب تنتقل من يد إلى يد، ومن شفة إلى شفة، وكان من يفرغها يفخر بنداء الساقي ليملأها له من جديد حتى الجمام».[17]

وبذلك أمكن للحسن أن ينقل ثقافة عصره وملامح مدينته متمثلة في الحديث عن بيوت الموسرين والقصور وما تزخر به من صور النعيم وبحبوحة العيش وصنوف المآكل والمشارب. كذلك عادة التسري بالإماء اللواتي يتحولن إلى زوجات ذوات سطوة بعد إنجابهن للأبناء. واشتمال المجتمع على فئات اليهود والنصارى جنباً إلى جنب مع المسلمين. ثم هناك أيضاً نُبذ عن الأحوال السياسية والأمنية قبيل سقوط غرناطة من فقر الجند وانعدام الأمن وانتشار الجواسيس والقمع، ومعاناة الناس من نقص الموارد ومواسم القحط في الشتاء، ناهيك عن تفشي الرشوة والخيانات وخاصة عند كبار المتنفّذين.

هذا الكم من المعلومات عن مجتمع غرناطة ما كان يرد في سياق القص كإضافة مجانية أو هامشية، وإنما كانت كل هذه العناصر تتواشج وتلتم لتعبّر عن روح المدينة وإيقاعها ونبضها بل وتقمصها للإنسان حين كانت تصارع محنة بقائها وبوادر احتضارها.

٣- الدائرة الصغرى:

داخل حدود دائرة المدينة تكمن دائرة أسرة حسن بن محمد الوزان لتمثل الخلية الأصغر التي سوف تتجسد فيها ابتلاءات الإنسان الفرد. وتبدأ مع دائرة الأسرة العناية الفائقة برسم العوالم النفسية للشخصيات وماتزخر به من مشاعر وصراعات وأهواء ومخاوف سوف تتمخض جميعها في النهاية عن رسم الملامح المميزة لكل شخصية. ففي «سلمى الحرة - الأم» تتضح تلك الأحاسيس المشفقة على الذات من العقم وانصراف الزوج، ثم الزهو بالأمومة، وأخيراً الرضى والاستكانة بمشاركة زوجة أخرى رغم ما يتعاور نفسها بين آونة وأخرى من مشاعر الغيرة والألم المكظوم. وتظهر في محمد الوزان الأب ملامح الاعتداد الخفي بالأبوة المفاجئة، ثم الرجولة المتزنة والمشاركة المسؤولة في الأحداث الاجتماعية كلما سنحت الفرصة. ويتسع مجال السمات النفسية لدى محمد الوزان في حادثة اختطاف «وردة» جاريته ثم زوجته الثانية لتُظهره في ضعفه وانهزامه وتوجسه. أما «سارة المبرقشة» التي قربتها مهنتها كبائعة لحاجيات النساء وبرّاجة وماشطة من سلمى حتى غدت علاقتها بها أقرب للصداقة الحميمة، فقد بدت مشاركة في صنع ظروف الأسرة وممثّلة لفئة اجتماعية سوف ينالها اضطهاد القشتاليين باكراً وهي فئة اليهود. وتزداد مساحة الاهتمام بتطور الأحداث داخل أسرة حسن الوزان فيخصص لها الكاتب معظم الفصلين الأخيرين متوقفاً عند حادثة اختطاف «وردة» الزوجة الثانية - الجارية الرومية سابقاً - من قِبَل أخيها بعد دخول القشتاليين المدينة، وما جره ذلك من قلق ومخاوف أخرت محمد الوزان عن اتخاذ قرار الرحيل، وأورثت سلمى الألم والحسرة على ما آلت إليه أحوال الزوج. وتكاد كل هذه الشخصيات

الحائمة في دائرة الأسرة أن تتشابه في شعورها العام بالحس المأساوي الحزين وقلقها العارم واحتمالها المفجع لسقوط المدينة - الوطن. ويكاد انغماس الكاتب في تقصي أحوال الأسرة وظروفها في الفصلين الأخيرين يطغى على «الحدث التاريخي»، مما يجعلها قصة قائمة بذاتها تتسع فيها مساحة «الفني - الروائي» وتتنامى.

بُنية (التاريخي/ الروائي):

إن تحديد مجال الرؤية في هذه الدوائر الثلاث لا يعني انبتات وانغلاق كل منها في مجاله، بل هناك دلائل تواشج ملحوظ بين الدوائر الثلاث، فدائرة الأسرة مرتبطة بالضرورة بمجتمع المدينة لكونها خلية من خلاياه، ودائرة المدينة المحتضرة مرتبطة بالتاريخ الإنساني العام لكونها ظاهرة من ظواهره، وهكذا تبقى الدوائر الثلاث في انديا حات متواصلة ومتواشجة، وملتمّة في الوقت ذاته على بنية خارجية متماسكة تحتضن مجموعة من البُنى الداخلية في اتساق يحاول استشراف تجربة إنسانية في اتساع موضوع مثل سقوط غرناطة.

ويبقى في النهاية ثمة تشابك وظيفي هام في «ليون الإفريقي» يتمثل في علاقة (التاريخي -الحكائي) بـ (الفني - الروائي) أو (الوقائعي - الحيّ) بـ (السردي - المتُخيّل)، وهذا يجعل (الروائي) مستمداً مصداقيته المرجعية من (التاريخي). ومن هنا تجري عملية إعادة إنتاج (الدلالي/ التاريخ) بواسطة التشكيل (الروائي)، لا على مستوى اللغة/ القول فقط، وإنما على مستوى البنية الخارجية أيضاً.

حين التداخل بين الفضاءين السرديين يتنامى أحدهما بالآخر، متجاوزين في تداخلهما البنية الخارجية نحو التشابك الذي تنسجه مكونات البنية الداخلية: طفولة الراوية، انفتاح ذاكرته على أوضاع مختلّة، امتلاء روع والديه بعنفوان الأحداث اليومية وإشكالات العيش.. إلخ.ولذلك فالنهاية التي آلت إليها أسرة حسن الوزان وهي تغادر في مركب حقير مكتظ في بحر سيحملها إلى الشتات والمنفى، هذه النهاية ليس لها سياق منفصل، بل لها سياقها الذي يتشابك دلالياً باستمرار مع البنية الكلية (للحدث - التاريخ). ولذلك تزداد الوظيفة الدلالية للبنية الخارجية أهمية عندما نراها متجسّدة على مستوى البُنى الداخلية للرواية أيضاً وباتساق فني يضمن التكامل والتواشج. وبذلك يخرج (التاريخ) في «ليون الإفريقي» - وهذه هي الإضافة - من محدوديته وثباته وانحصاره في «زمن حكايته» إلى فضاء مُستقبل يتكوّن فيه «زمنُ قولٍ» جديد.

هوامش البحث

(١) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ص١٥٧.
(٢) نفسه، ص١٦٠.
(٣) أمين معلوف، ليون الإفريقي، ترجمة: عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيرون، ط٢، ١٩٩٤.
(٤) يستند هذا المبحث على باب (كتاب غرناطة)، من ص٩ إلى ٨٥.
(٥) أنظر تفسير مصطلحي (هيئة القص) و(نمط القص) في : يمنى العيد، تقنياتال سرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٠.
(٦) نفسه، أنظر تفسير مصطلح (زمن القول)، ص٧٣، ٨٨.
(٧) أنظر دائرة المعارف البريطانية، مادة: ليو الإفريقي: «ليون الإفريقي: ت ٩٦٢هـ ١٥٥٤م، هو الحسن بن محمد الوزان الزياتي أو الفاسي، رحالة وعالم عربي، ولد في غرناطة بالأندلس وقام في سن مبكرة برحلات واسعة في شمال إفريقيا لأغراض تجارية وبعثات دبلوماسية بين دول المغرب، وعند زيارته لمصر ١٥١٦-١٥١٧ تتبع وادي النيل حتى أسوان. ولا ندري على وجه اليقين إن كان قد زار وسط إفريقيا وجزيرة العرب وإستانبول وأرمينيا أو بلاد التتار كما يقال. وأثناء عودته من مصر إلى بلاده بطريق البحر وقع في قبضة قراصنة البندقية الذين أرسلوه رقيقاً إلى البابا ليون العاشر. وقد أمضى في روما زهاء عشرين عاماً أتقن خلالها الإيطالية وتظاهر باعتناق المسيحية، إلا أنه عاد إلى تونس قبل عام ١٥٣٠م حيث توفي مسلماً، وانقطعت أخباره بعد عام ١٥٥٤م. وفي روما كتب وصفاً لرحلاته في إفريقيا ثم وضع هذا الوصف بالإيطالية عام ١٥٢٦م بعنوان «وصف إفريقيا والأمور المهمة بها» وهناك مؤلفات أخرى كتبها الحسن الوزان أو نسبت إليه وهي معجم لاتيني عربي ألف عام ١٥٢٤م، ورسالة في تراجم المشهورين من علماء العرب والمسلمين في الطب والفلسفة». أنظر كذلك: مجلة العربي، العدد ٤٣، ١٩٦٢م، ص ٧٣ -٧٧، محمد عبدالله عنان: موضوع الحسن الوزان، ومجلة العربي، العدد ١٦٣، ١٩٧٢م، ص٩٤-٩٩، جمال زكريا قاسم،موضوع الحسن بن محمد الوزان.
(٨) فيليب حتّي وآخرون، تاريخ العرب، دار غندور للطباعة والنشر، ط٧ ، ١٩٨٦م، ص ٦٣٤.
(٩) ليون الإفريقي، ص٤٥، ٤٦.
(١٠) نفسه، ٤٣.
(١١) نفسه، ٤٩.
(١٢) أنظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت ، ج٤، ١٩٨٨م، ص٥٢٥-٥٢٩.
- تاريخ العرب، ص٦٣٥، ٦٣٦.
- شكيب أرسلان، خلاصة تاريخ الأندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٨١-٢٨٥.
- محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس، مكتبةالخانجي بالقاهرة، ط٤، ص٢٦٤-٢٦٧.
(١٣) أنظر خريطة شبه جزيرة الأندلس من القرن الثامن حتىالقرن الخامس الميلادي، تاريخ العرب، ص٦٠٠، وكذلك في نفح الطيب، ج٨.
(١٤) ليون الإفريقي، ص٩.
(١٥) نفسه.
(١٦) نفسه، ص٤٩، ٥٠.
(١٧) نفسه ، ص ٢٥.



ديوان "الملك سعود في وجدان الشعراء" دراسة إيقاعية

د. خالد بن محمد الجديع
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

حظيت شخصية الملك سعود بما عرف عنها من سياسة، وحنكة ، وبذل سخي، وكرم أخلاق ، ونبل طباع ، وأصالة محتد، بمحبة الناس واحترامهم ، فطفق الشعراء الذين هم لسان الشعب الناطق يعبرون عن تلك الصفات، ويشيدون بتلك المفاخر، غير غافلين عن تسجيل الإنجازات التي قام بها ، وتوثيق النهضة التي تحققت في عهده.

وقد أربى عدد الشعراء الذين أسهموا في تخليد تلك المآثر على مائة وأربعين شاعراً، مختلفي الأوطان والاتجاهات والمراحل ، وهو كم كبير يعكس ما تتمتع به شخصية الملك سعود من حب الناس وتقديرهم.

كان هذا الشعر متفرقاً بين الوثائق الخاصة والصحف والمجلات والكتب والدواوين ؛ مما جعله نهب الضياع والنسيان حتى قيض الله لتلك القصائد ولذلك الشعر ابنه الدكتور سلمان الذي نهض بعبء جمع تلك الأعمال فقدمها مصنفة تصنيفاً علمياً في ثلاثة مجلدات كبار.

وأحسب أنه من الظلم لهذا العمل الضخم، ولذلك الشعر الكثير – على اختلاف عناصره وتنوع سماته وخصائصه الفنية – أن تتوجه إليه دراسة موجزة ، أو بحث لا ينشد الإسهاب والإطالة؛ لذا آثرت الاقتصار على دراسة الإيقاع الشعري في تلك القصائد نظراً لأهمية الجانب الموسيقي في توصيل المضامين والأفكار التي يطرحها الشاعر، ولأن ذلك الشعر كان يعتمد على الإنشاد الذي يقوم أساسه التأثيري على الجانب الموسيقي والإيقاع النغمي.

وستكون مقاربتي لهذا الشعر موسيقياً ودراستي للجانب الإيقاعي فيه منطلقة من المحاور التالية:

١- الإيقاع الخارجي (الوزن الشعري).
٢- الانزياح الإيقاعي ونظام المقاطع .
٣- القافية والتردد الحرفي.
٤- الإيقاع الداخلي.
٥- العثرات الإيقاعية.

أولاً – الإيقاع الخارجي (الوزن الشعري):

ارتبط الإيقاع منذ أقدم العصور بالشعر، حيث يرجع أرسطو الدافع الأساسي للشعر إلى علتين : أولهما غريزة المحاكاة والتقليد، والثانية غريزة الموسيقا والإحساس بالنغم[١].

ويعد الجانب الموسيقي من أهم عناصر البناء الفني للنص؛ لأنه بمنزلة المفتاح للتعبير عن أفكار الشاعر ورؤاه[٢] .

ويعتمد الإيقاع الخارجي – في الشعر الخليلي – على دعامتين هما: الوزن والقافية .

وتكمن أهمية الوزن – عند القدماء من علماء العربية – في كونه أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية [٣]، كما أنه حسب قول رانسوم: "طريقة لعرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها "[٤].

وهو ركيزة أساسية في الشعر المنشد نظراً لقوته التأثيرية الجاذبة ، من خلال التبادل بين إيقاع الحركات والسكنات .

ومن المعلوم أن جل تلك القصائد التي قيلت في الملك سعود كانت تنشد أمامه في احتفالات يحضرها جم غفير من الناس؛ مما يعطي الجانب الموسيقي أهمية كبرى، بخلاف ما لو كان المتلقي يعتمد في استقبال النص على القراءة، إذ سيبدو صوت الموسيقا خافتاً وأقل تأثيراً.

وقد جاءت كل تلك القصائد من الشعر العمودي ، فهي خليلية الأوزان، تعتمد في إيقاعها على نمط الشطرين الذي صاحب قصيدة المدح والإشادة منذ ولادتها.

اشتمل ديوان (الملك سعود في وجدان الشعراء) على (٣٣٢) قصيدة، ركب فيها الشعراء تسعة بحور شعرية جاءت حسب الكثرة والقلة على النحو التالي:

البحر	العدد	النسبة المئوية
١ الكامل	٨٠ (التام) + ٧ (المجزوء)= ٨٧	٪ ٢٦.٢١
٢ - البسيط	٧١	٪ ٢١,٣٩
٣ الخفيف	٦٩	٪ ٢٠,٧٨
٤ الطويل	٦٤	٪ ١٩,٢٨
٥ - الوافر	٢٢	٪ ٦,٦٣
٦ الرمل	٨ (التام) + ١ (المجزوء) ٩	٪ ٢,٧١
٧ المتقارب	٤	٪ ١,٢٠
٨ - المجتث	٤	٪ ١,٢٠
٩ السريع	٢	٪ ٠,٦٠

يكشف الجدول عن أن الشعراء تجافوا عن النظم في سبعة بحور هي: المديد، والهزج، الرجز، والمنسرح، والمتدارك، والمضارع، والمقتضب.

أما المضارع والمقتضب ففي ورودهما عن العرب كلام، وقد أنكرهما بعض علماء العروض[٥].

وقل مثل هذا الكلام عن المتدارك الذي أهمله الخليل ، ووصف بأنه بحر دنيء للغاية ويتسم بالرتابة ، وكله جلبة وضجيج [٦].

أما الهزج فهو لا يعطي متنفساً للشاعر لبث أفكاره ، ولذا رأى بعض النقاد أنه أنسب في سرد الحكاية والحوار السريع [٧]، كما رأى فيه بعضهم سذاجة ناتجة عن تكرار أجزائه [٨].

وأحسب أن سبب تجافيهم عن النظم على بحر الرجز عائد إلى سهولة النظم عليه ، وقربه من النثر لكثرة ما يحتمله من تغييرات [٩].

وفيما يتعلق ببحري المديد والمنسرح فإن النظم عليهما ليس شائعاً في العصر الحديث ؛ نظراً لثقل إيقاعهما وصعوبة نمطهما.

يبين الجدول أيضاً جنوح الشعراء في قصائدهم إلى استعمال البحور ذات الإيقاع التام ، إذ لم يستعمل المجزوء سوى سبع مرات من الكامل ، ومرة واحدة من الرمل ، وتلك نسبة قليلة إذا ما قورنت بعدد القصائد التي بلغت (٣٣٢) قصيدة ، ومن المعلوم أن البحور التامة تعطي مجالاً أرحب للشاعر للتعبير عن أفكاره ورؤاه.

يظهر الجـدول أيضـاً سيطرة أربعـة بحـور على موسيقا القصائد هي : الكامل حيث بلغت نسبته (٢٦،٢١٪)، أي ما يزيد على ربع القصائد ، يليه البسيط ثم الخفيف فالطويل ، إذ تتقارب نسب هذه البحور، ولا مقارنة بينها وبين ما جاء بعدها من ناحية الكثرة.

ولا غرو أن تأخذ تلك البحور النصيب الأوفر من قصائد الديوان؛ ذلك أنها من البحور الشائعة في الشعر العربي ، كما أن لكل بحر منها سمة جاذبة تغري الشاعر بركوبه والنظم عليه في مواطن الإشادة وذكر البطولات.

فالكامل من شأن الكلام فيه أن يكون جزلاً [١٠]، ويتلاءم مع أغراض الحماسة والفخر ووصف المعارك [١١].

والطويل من الأعاريض الفخمة الرصينة [١٢]، ويستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني [١٣] ، ويناسب جزالة اللفظ ، وطول النفس والأغراض التي اهتم بها العرب [١٤].

أما البسيط فهو من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد [١٥]، كما أنه من أطول البحور وأحفلها بالجلالة والرصانة والعمق [١٦].

ويتسم الخفيف بأنه ذو سهولة وطلاوة [١٧]، طيع في المعالجة مما يجعله قريباً من النفس [١٨].

على أن التعامل مع هذه السمات التي تسبغ على البحور ينبغي أن يكون أقرب إلى الاستئناس ، دون محاولة الاعتماد عليها من خلال الجزم بأن كل بحر منها يصلح لغرض دون آخر، أو يجود في موضوع دون غيره ؛ ذلك أن طريقة التناول للبحر تلعب دوراً كبيراً في الحكم على صاحبه بالتوفيق أو عدمه ، فقد يوفق شاعر- من الناحية الموسيقية - إذا استعمل بحر الطويل للمديح أو الحماسة، ولا يوفق آخر ركب البحر ذاته وعالج الغرض نفسه؛ نظراً لاختلاف طبيعة التعامل.

ولهذا نرى كثيراً من الآراء التي نعتت بها البحور بشكل عام تقع في تناقض واضطراب فيما بينها ، بل ربما وجد هذا التناقض عند الكاتب الواحد [١٩].

ثانياً – الانزياح الإيقاعي ونظام المقاطع :

أحسب أن انحراف نمط الحركات والسكنات، والانزياح بين المقاطع الطويلة والقصيرة في البيت الشعري له الأثر الأكبر في الحكم على النص موسيقياً، كما أن ذلك هو الذي يكسب الخصوصية لشاعر دون آخر، أو لنص دون سواه ؛ لهذا يبدو الاحتكام إلى مثل ذلك ألصق بالعلمية ، والنظر في خلاله أقرب إلى الدقة .

ولأنه لا توجد نظرية تربط بين إيقاع الحركات والسكنات وتجربة الشاعر [٢٠]، فإن التوجه إلى مثل ذلك عند دراسة الإيقاع الشعري أجدى من الغرق في العبارات الجاهزة التي تقال في التعليل لاستعمالات البحور الشعرية .

كما أن ذلك يفسح المجال رحباً لدراسات جديدة تتفاوت في تعاملها مع زحافات النص ومقاطعه الصوتية ، مما يثري الدرس الموسيقي في النقد العربي.

وسيحاول هذا البحث أن يقترب من القصائد التي قيلت في الملك سعود من خلال النظر في مزاحفة تفعيلات البحور، ذلك أن الوزن الشعري - وإن كان نظاماً - يضم داخله تفعيلات تتغير من خلال الزحافات والعلل التي هي التصور السياقي لذلك النظام [٢١].

فالنظام المثالي للبيت لا يتحقق إلا نادراً ، وعدم تحققه لا يعد عيباً بل ربما عد ميزة للشاعر ، ولذلك يقول صاحبا نظرية الأدب: " وقد غدا كل إنسان يعلم اليوم أن الشعر يكون رتيباً مملاً لو أنه حقق بالضبط الأنماط التخطيطية " [٢٢].

ولأنـه من العسير الـوقوف على النمط الإيقـاعي في كل قصيدة من القصائد التي يضمها الديوان فإني سأعمد إلى اختيار أطول قصيدة من كل بحر نظمت عليه قصائد الديوان ، وفق الطريقة الآتية:

١- بحر الكامل :

ومن المعلوم أن تفعيلاته تسير على النحو التالي :

الوزن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متماعلن
الحركات والسكنات	ه--ه---ه--ه---ه--ه---	ه--ه---ه--ه---ه--ه---
المقاطع الصوتية [٢٣]	- ٧ ٧٧ ٧ ٧٧ ٧ ٧٧	- ٧-٧٧ - ٧-٧٧ - ٧-٧٧

وهو بحر يقوم على وحدة التفعيلة التي هي هنا (متفاعلن) مكررة ست مرات، وكل تفعيلة من تفعيلاته تتكون من: سبب ثقيل + سبب خفيف + وتد مجموع . وتتألف من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين.

العينة: قصيدة أحمد الغزاوي التي ألقاها في حفل بمنى في ١٣٧٢/١٢/١٥هـ، وهي أطول قصيدة على هذا البحر حيث بلغت ثلاثة وسبعين بيتاً ، ومطلعها :

ألـقـت إلـيـك بـنـورهـا الأبـصـار

ومـشـت بـقـادتـهـا لـك الأمـصـار[٢٤]

وقد جاء العروض والضرب في المطلع مقطوعين[٢٥]، لكن القطع في العروض غير ملتزم وإنما جاء للتصريع بخلاف الضرب فلا بد من التزام القطع فيه على طول القصيدة ، وهو ما صنعه الشاعر.

أما الحشو فإن التفعيلة فيه – على امتداد النص – قد خلت من (الوقص)[٢٦] لأنه – وإن كان صالحاً – غير حسن، كما لم نجد عنده (الخزل)[٢٧] الذي استقبحه العروضيون في هذا البحر[٢٨].

ولعل الزحاف الذي لعب دوراً مهماً في هذه القصيدة هو (الإضمار)[٢٩]، إذ به تمكن الشاعر من إحداث بطء في النص يتناسب مع الإلقاء والإنشاد، ويكسر رتابة الإيقاع، ويحدث دوياً مجلجلاً يتوافق مع الموقف .

ومجيء (متَفاعلن) مزاحفة على (متْفاعلن) يرفع سكنات التفعيلة ويخفض حركاتها، ويزيد المقاطع الطويلة وينقص القصيرة ، إذ به تتحول التفعيلة من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين (٧٧-٧-) إلى ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير (--٧-).

ومن المعلوم أن زيادة المقاطع الطويلة في البيت تخفف إيحاء الحركة السريعة ، وترفع نسبة البطء في النص[٣٠]، وهو ما يتناسب مع القصيدة الإلقائية.

وقد أربت التفعيلات المزاحفة بالإضمار – في هذا النص – على التفعيلات السليمة ، إذ بلغ عددها (٢٢٤) تفعيلة، أي ما نسبته (٥١،١٤٪) في حين جاءت التفعيلات السليمة أقل من النصف حيث بلغت (٢١٤) تفعيلة، أي ما نسبته (٤٨،٨٦٪).

بل إن الشاعر نتيجة ميله إلى الإضمار قد أضمر تفعيلات بعض أبياته جميعاً ، كقوله:

ما الأرض ما الأجرام ما فوق الثرى

ما تحته ما الناس ما الأطوار[٣١]

وقوله:

فرض علينا نصرها ما أخلصت

لله واجتثت بها الأوكار[٣٢]

وهذا الارتفاع في نسبة الإضمار لدى الشاعر نجزم أنه لم يقصد إليه عمداً لكن الشاعر المجيد لا تجيش شاعريته إلا على ما يحسن.

وقد تفاوتت نسبة الإضمار والسلامة في تفعيلات أبياته وفق الجدول الآتي:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
متفاعلن الأولى	١٨	٥٥
متفاعلن الثانية	٣٦	٣٧
متفاعلن الثالثة	٥٦	١٧
متفاعلن الرابعة	٣٤	٣٩
متفاعلن الخامسة	٤٢	٣١
متفاعلن السادسة	٢٨	٤٥
المجموع	٢١٤	٢٢٤

يكشف الجدول عن أن نسبة البطء متكتلة في التفعيلة الأولى والأخيرة، ولا غرو فهما بداية الانطلاق ونهايته، وقد حاول الشاعر فيها كبح جماح الإيقاع ليتناسب مع الإنشاد، في حين جاءت السرعة الإيقاعية بعد التفعيلة الأولى وقبل الأخيرة ، وبه كسر الشاعر ما قد ينتج عن الإضمار المستمر من البطء الشديد والرتابة المملة ؛ ولذلك يمكن أن نقول: إن الشاعر وفق موسيقيا – إلى حد كبير – في هذا النص.

٢- بحر الطويل :

ومن المعلوم أن تفعيلاته تسير على النحو التالي :

الوزن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
الحركات والسكنات	ه-ه-ه-- ه-ه-- ه-ه-ه-- ه-ه--	ه-ه-ه-- ه-ه-- ه-ه-ه-- ه-ه--
المقاطع الصوتية	---٧ --٧ ---٧ --٧	---٧ ٧ -٧ -٧

وهو بحر يقوم على ثنائية التفعيلة المكونة من (فعولن) المشتملة على: وتد مجموع + سبب خفيف، و(مفاعيلن) المشتملة على: وتد مجموع + سببين خفيفين.

وتتألف (فعولن) من مقطع قصير، ومقطعين طويلين (٧--)، أما (مفاعيلن) فتتألف من مقطع قصير، وثلاثة مقاطع طويلة (٧---).

العينة: قصيدة أحمد الغزاوي التي ألقاها في حفل تكريم رؤساء وفود الحج في ١٣٨٠/١٢/٦هـ، وهي أطول قصيدة على هذا البحر . حيث بلغت واحداً وتسعين بيتاً ، ومطلعها:

لقاء به الدنيا تلج وتنعم

وشكر به تحدى القوافي وتنظم[٣٣]

وقد دخل زحاف (القبض)[٣٤] على عروض القصيدة وضربها، وهو هنا – وإن كان زحافاً – لازم لأنه جرى مجرى العلة، وليس للشاعر فرصة في التصرف فيهما، لذا استبعدتهما في الإحصاء؛ لأن المجال الحركي في المزاحفة سيقتصر على:

(فعولن) الأولى ، والثانية ، والثالثة ، والرابعة . و(مفاعيلن) الأولى والثالثة.

يذكر العروضيون أن قبض (فعولن) حسن[٣٥]، ومع ذلك لم تصل نسبة التفعيلات المزاحفة إلا إلى (٤١،٤٨٪) حيث بلغ عددها (١٥١) تفعيلة، في حين بلغ عدد التفعيلات السليمة (٢١٣) أي ما نسبته (٥٨،٥٢٪)، ذلك أن القبض في (فعولن) ينقص مقطعاً طويلاً ، ويزيد قصيراً ،حيث تتحول التفعيلة من (٧--) إلى (٧-٧) وعلو ذلك يسرع بالإيقاع الشعري، وهو ما لا يتناسب مع مواقف الإلقاء.

أما (مفاعيلن) فلم تقبض في الحشو على امتداد القصيدة بل ظلت محتفظة بمقاطعها الطويلة وإيقاعها البطيء.

لكن زحاف (الكف)[٣٦] ربما دخل على القصيدة فخلخل نظام الإيقاع قليلاً ، تأمل ذلك في قوله:

وليس جزافاً فخرنا بك إنما

هو الصدق والقلب وذي العين والفم[٣٧]

وهذا يدفع بنا إلى القول بأن الغزاوي –في هذا النص– كان أقل توفيقاً إيقاعياً من نصه السالف.

٣- بحر البسيط :

وتسير تفعيلاته على النحو التالي :

الوزن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
الحركات والسكنات	٥--٥- ٥--٥-٥- ٥--٥- ٥--٥-٥-	٥--٥- ٥--٥-٥- ٥--٥- ٥--٥-٥-
المقاطع الصوتية	-٧- -٧-- -٧- -٧--	-٧- ٧ ٧ ٧

وهو بحر يقوم على ثنائية التفعيلة المكونة من (مستفعلن) المشتملة على: سببين خفيفين + وتد مجموع ، و (فاعلن) المشتملة سبب خفيف + وتد مجموع.

وتتألف (مستفعلن) من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير، (--٧-) أما (فاعلن) فتتألف من مقطعين طويلين ومقطع قصير (-٧-).

وأحسب أن غلبة المقاطع الطويلة على تفعيلات هذا البحر وعلى تفعيلات بحر الطويل هي سبب تفضيل الشعراء النظم عليهما ، في مواقف المديح ؛ لحاجتهم إلى رفع الصوت ، ومد النفس عند الإنشاد.

العينة: قصيدة محمود شوقي الأيوبي التي مطلعها:

أمن محياك ريا يشرق القمر

أم من سنائك ضوء الشمس يزدخر[٣٨]

وهي أطول قصيدة على هذا البحر، حيث بلغت ثلاثة ومائة بيت.

وقد دخل زحاف الخبن[٣٩] على عروض القصيدة وضربها، وهو زحاف جرى مجرى العلة في لزومه، فلا مجال للشاعر في الحركة في إطارهما، وهذا يجعلنا نستبعد تفعيلتي العروض والضرب من الإحصاء الانزياحي الذي سنقوم به ، إذ سيقتصر على :

(مستفعلن) الأولى ، والثانية ، والثالثة ، والرابعة . و(فاعلن) الأولى والثالثة.

إن الراصد لإيقاع القصيدة يلمس بوضوح غلبة التفعيلات السليمة على التفعيلات المزاحفة ، وهي غلبة ربما أربت عن الحد المعقول حيث بلغت التفعيلات السليمة في (مستفعلن) (٣٣١) تفعيلة، أي ما نسبته (٨٠،٣٤٪) في حين بلغت التفعيلات المزاحفة (٨١) تفعيلة ، أي ما نسبته (١٩,٦٦٪).

وقد جاءت المزاحفة في (مستفعلن) بدخول الخبن عليها ثمانين مرة في القصيدة ، ودخول (الطي) مرة واحدة فقط، وكلا الزحافين ينقص مقطعاً طويلاً ويزيد قصيراً، إذ تكون المقاطع مع (متفعلن) المخبونة بهذا الشكل (٧-٧-) ومع (مستعلن) المطوية بهذا الشكل (-٧٧-).

وقد تفاوتت نسبة مزاحفة (مستفعلن) في تفعيلات القصيدة على النحو التالي:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
مستفعلن الأولى	٦٦	٣٧
مستفعلن الثانية	١٠٢	١
مستفعلن الثالثة	٦٠	٤٣
مستفعلن الرابعة	١٠٣	
المجموع	٣٣١	٨١

يكشف الجدول عن أن نسبة المزاحفة تقل جداً في التفعيلة الثانية وتنعدم في التفعيلة الرابعة ، في حين أنها في التفعيلة الأولى والثالثة تقفز إلى عدد عال مقارنة بالتفعيلات الأخرى ، والشاعر هنا قد جاشت شاعريته — دون قصد منه — على النمط الأجود في المزاحفة، إذ إن العروضيين يقررون أن خبن (مستفعلن) يكون أكثر حسناً إذا جاء في أول الصدر وأول العجز[٤٠].

أما (فاعلن) الأولى فقد زاحف فيها الشاعر سبعاً وأربعين مرة ، بنسبة (٤٥,٦٣٪) في حين كانت مزاحفة (فاعلن) الثالثة أقل حيث خبنت ثلاثاً وثلاثين مرة ، بنسبة (٣٢,٠٣٪).

وتبين هذه الإحصاءات عن أن النسبة العليا في المزاحفة كانت في (فاعلن) لا (مستفعلن)، كما تكشف قلة انزياحات التفعيلة عن علو نسبة البطء التي لحقت بالنص، والتي تتناسب مع أجواء الإلقاء والإنشاد.

وقد أسهم التدوير الذي جاء في عشرة مواطن من النص في زيادة إيقاع البطء في القصيدة، ومن المعلوم أن التدوير "يسبغ على البيت غنائية وليونة ؛ لأنه يمده ويطيل نغماته "[٤١].

لكن التدوير في البحور التي ينتهي عروضها بوتد كما في هذه القصيدة يصبح ثقيلاً ، ويؤدي إلى العسر[٤٢].

ولحرص الشاعر على عدم المزاحفة ولقصده الرفع من إيقاع البطء المناسب للإنشاد لم يخبن تفعيلة العروض (فاعلن) في موطنين من قصيدته على الرغم من أن أهل العروض يرون وجوب خبنها؛ لأن الزحاف فيها جار مجرى العلة، وهذان الموطنان هما قوله:

بـه الـصـغـار ثـوى والاحـتـقـار استوى
على تـخـوت الـهـوى والـهـون منتشر[٢]

وقوله:

عـلـم ولا عـــالـم حـكـم ولا حـاكـم
إلا هـوى النفس والـتـدجيل مشتهر[٣]

٤ — الخفيف:

وتسير تفعيلاته على النحو التالي:

الوزن	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
الحركات والسكنات	ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه	ه-ه--ه- ه- ه ه- ه-ه--ه
المقاطع الصوتية	٧ ٧-- --٧	--٧- -٧-- --٧-

وهو بحر يقوم على (فاعلاتن) المكررة أربع مرات، والمؤلفة من سببين خفيفين يتوسطهما وتد مجموع، و(مستفع لن) التي ترد مرتين ، وتتألف من سببين خفيفين يتوسطهما وتد مفروق.

وتتألف كل من (فاعلاتن) و(مستفع لن) من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير.

العينة: قصيدة أحمد الغزاوي التي ألقاها في حفل استقبال الملك سعود في مكة المكرمة في ١٣٨٣/٤/٢٨هـ ، وهي أطول قصيدة على هذا البحر ، حيث بلغت تسعة وتسعين بيتاً، ومطلعها:

كـــل يــــوم بــــه تـغـيـبـت عـــام
وهــو في شعبك الضنا والسقام[٤٥]

وقد جاء النص بعروض وضرب صحيحين ، يتخللهما ما يتخلل الحشو من السلامة والمزاحفة ، والفاحص لانزياح تفعيلات هذه القصيدة يلمس ظهور المزاحفة في هذا النص بشكل لافت.

وقد جاءت الغيبرات في (فاعلاتن) على النحو التالي:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
فاعلاتن الأولى	٦٨	٣١
فاعلاتن الثانية	٥٥	٤١
فاعلاتن الثالثة	٥٦	٤٣
فاعلاتن الرابعة	٥٧	٣٠بالتشعيث + ١٢ بالخبن = ٤٢
المجموع	٢٣٦	١٥٧

أما (مستفع لن) فهي على النحو التالي:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
مستفع لن الأولى	٧	٩٢
مستفع لن الثانية	٨	٩١
المجموع	١٥	١٨٣

يكشف الإحصاء عن أن المزاحفة تكتلت بشكل كبير في (مستفع لن) حيث بلغت التفعيلات المزاحفة في القصيدة (٩٢،٤٤٪) وقد نتج عن ذلك سرعة إيقاع النص داخل منطقة الوسط؛ لأن هذه المزاحفة الناتجة عن الخبن قد أسقطت مقطعاً طويلاً وزادت مقطعاً قصيراً، إذ بها تحولت (مستفع لن) (--٧-) إلى (متفع لن) (٧-٧-).

ويبدو الإيقاع في الأطراف —بناء على الإحصاء— مائلاً نحو البطء نتيجة غلبة التفعيلات السليمة، كما أن

(التشعيث [٤٦]) الذي ركبه الشاعر ثلاثين مرة في الضرب أسهم في زيادة البطء الإيقاعي لأن التفعيلة به تسقط مقطعاً قصيراً وتحتفظ بثلاثة مقاطع طويلة ، فـ (فاعلاتن) مقاطعها (-٧--) أما (فالاتن) المشعثة فمقاطعها (---).

وعلى الرغم من شيوع التدوير في بحر الخفيف فإن الشاعر لم يدور بيتاً واحداً على طول القصيدة التي بلغت تسعة وتسعين بيتاً ، وما ذلك إلا لأن التدوير يزيد ليونة البيت ويرفع نسبة البطء ، وهو ما لا يتناسب مع ارتفاع نسبة السلامة في التفعيلة الثالثة ولا يتناغم مع كثرة (التشعيث) في الضرب، كما لا يتوافق مع تبادل إيقاع السرعة والبطء في النص، ولأن اجتماع (التدوير) و(التشعيث) يجعل البحر على جانب كبير من الثقل، وهو تغيير لا يتناسب مع ما نعت به البحر من السهولة والطلاوة[٤٧].

٥- الوافر :

وتسير تفعيلاته على هذا النحو:

الوزن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
الحركات والسكنات	--٥--٥ ٥--٥ ٥--٥ ٥ ٥	--٥---٥ --٥---٥ --٥-٥
المقاطع الصوتية	٧-٧٧- ٧-٧٧- ٧--	٧-٧٧- ٧-٧٧- ٧---

وهو بحر يقوم على ثنائية التفعيلة المكونة من (مفاعلتن) المشتملة على: وتد مجموع + سبب ثقيل + سبب خفيف، و (فعولن) المشتملة على: وتد مجموع + سبب خفيف.

وتتألف (مفاعلتن) من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين، أما (فعولن) فتتألف من مقطعين طويلين ومقطع قصير.

العينة : قصيدة محمد رضا شرف الدين التي قالها في الذكرى الأولى لتولي الملك سعود عرش البلاد، وهي أطول قصيدة على هذا البحر حيث بلغت ثلاثة وستين بيتاً ، ومطلعها:

أتـــاج يـــوم عـيـــدك مـــا أعــــدّوا
تــألــق مـــاســـه أم ذاك مجـــد[٤٨]

ومن المقرر عند العروضيين أن عروض الوافر وضربه إذا استعمل تاماً تدخلهما علة القطف وبه تتحول (مفاعلتن) إلى (فعولن) ولا مجال للشاعر في إجراء أي تغيير على عروض القصيدة أو ضربها ؛ لذا سيقتصر رصد حركة المزاحفة على مفاعلتن المكررة أربع مرات في البيت.

وقبل أن أقف عند انزياح تفعيلات البحر في هذه القصيدة أشير إلى أن بحر الوافر تغلب فيه المقاطع القصيرة على الطويلة، مما يجعله متسماً بتلاحق الأجزاء ، وسرعة النغمات والإيقاعات.

ومثل ذلك لا يرشحه لمواقف الإلقاء والمديح التي تتطلب مساحة واسعة للمقاطع الطويلة ، ذات البطء الإيقاعي.

وأحسب أن هذا هو السبب الذي جعل بحر (الوافر) يأتي في درجة متأخرة وبعيدة في النسبة عن البحور الأربعة السالفة.

والنظم على هذا البحر في مواطن الإنشاد يتطلب وعياً شديداً من الشاعر يتمكن به من رفع نسبة المقاطع الطويلة من خلال عصب (مفاعلَتن) إذ العصب يسقط من التفعيلة مقطعين قصيرين ويزيد مقطعاً طويلاً ، وهذا يرشح مناسبته لمواقف المديح التي تغلب عليها الخطابية المرتبطة بالبطء الإيقاعي.

وقد جاءت انزياحات (مفاعلَتن) إلى (مفاعلْتن) في القصيدة على النحو التالي:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
مفاعلتن الأولى	٢٤	٣٩
مفاعلتن الثانية	٢٨	٣٥
مفاعلتن الثالثة	٢٣	٤٠
مفاعلتن الرابعة	١٦	٤٧
المجموع	٩١	١٦١

يكشف الإحصاء عن أن التفعيلات المزاحفة في سائر مواطنها هي الغالبة ، إذ تبلغ نسبتها (٦٣,٨٩٪) في حين لم تبلغ التفعيلات السليمة سوى (٣٦,١١٪) وهذا يجعلنا نقول : إن الشاعر وفق في التحرك داخل منظومة هذا البحر، إذ بارتفاع نسبة المقاطع الطويلة جاء البحر متوائماً مع الموقف الخطابي ومناسباً له.

٦- الرمل :

وتسير تفعيلاته على هذا النحو :

الوزن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
الحركات والسكنات	-٥--٥-٥ -٥--٥-٥ -٥--٥-٥	-٥- ٥ ٥ ٥ ٥ ٥ ٥ ٥ ٥
المقاطع الصوتية	٧-- -٧-- -٧--	٧ ٧ ٧

وهو بحر يقوم على وحدة التفعيلة التي هي هنا (فاعلاتن) مكررة ست مرات، وكل تفعيلة من تفعيلاته تتكون من سببين

خفيفين يتوسطهما وتد مجموع ، وتتألف من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير.

العينة : قصيدة عبدالمنعم الرفاعي التي قالها في تهنئة الملك سعود بتولي عرش المملكة، وهي أطول قصيدة على هذا البحر ، حيث بلغت أربعين بيتاً ، ومطلعها :

مـا لـه لـمـا سـرى في أفـق نجـد
عطّـر الـدنـيـا بـريـحـان وورد [٤٩]

والقصيدة محذوفة[٥٠]العروض صحيحة الضرب، لكن الشاعر عدل عن حذف تفعيلة العروض في المطلع نظراً للتصريع.

يذكر أهل العروض أن دخول زحاف (الخبن)[٥١] على تفعيلات الرمل حسن، ومثله (الكف)[٥٢]، ودخول أي منهما على (فاعلاتن) يسقط مقطعاً طويلاً، ويزيد قصيراً فتتساوى بذلك المقاطع الطويلة والقصيرة ، إذ بالخبن تكون التفعيلة بهذا الشكل (٧٧--) وبالكف تكون بهذا الشكل (-٧-٧).

وتساوي المقاطع لا يرشح صلاحية هذا البحر للمديح والإشادة نظراً لعدم غالبية المقاطع الطويلة التي يتطلبها الإنشاد في الإلقاء الخطابي.

لذا لم نر زحاف (الكف) على حسنه – كما يرى العروضيون – داخلاً على أية تفعيلة من تفعيلات هذا النص.

كما أن التفعيلات المزاحفة بالخبن قليلة جداً، وهي حسب مكان التفعيلة على النحو التالي:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
فاعلاتن الأولى	٣٣	٧
فاعلاتن الثانية	٣٤	٦
فاعلاتن الثالثة	٣٤	٦
فاعلاتن الرابعة	٣٤	٦
فاعلاتن الخامسة	٢٨	١٢
فاعلاتن السادسة	٢٣	١٧
المجموع	١٨٦	٥٤
النسبة	٧٧,٥ ٪	٢٢,٥ ٪

يكشف الجدول عن أن المقاطع الطويلة هي المهيمنة على النص: مما يسوغ مناسبة البحر للغرض الذي قصد إليه الشاعر، حيث وفق في الحركة داخل نطاق تفعيلات هذا البحر.

بل إن شاعريته من إحساسها بالحاجة إلى المقاطع الطويلة في هذا الموطن جعلت الشاعر ينشئ ثلاثة عشر بيتاً[٥٣] سليماً من المزاحفة في جميع تفعيلاته .

٧- المتقارب :

وتسير تفعيلاته على هذا النحو :

الوزن	فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن
الحركات والسكنات	٥-٥-- ٥-٥-- ٥-٥-- ٥-٥--	٥-٥-- ٥-٥-- ٥-٥-- ٥-٥--
المقاطع الصوتية	--٧ --٧ --٧ --٧	--٧ --٧ --٧ --٧

وهو بحر يقوم على وحدة التفعيلة التي هي هنا (فعولن) مكررة ثمان مرات ، وكل تفعيلة من تفعيلاته تتكون من وتد مجموع + سبب خفيف، وتتألف من مقطعين طويلين ومقطع قصير.

العينة: قصيدة أحمد الغزاوي التي قالها بمناسبة إسناد القيادة العامة للقوات المسلحة إلى سمو الأمير سعود في ٢٠/٢/ ١٣٧٢هـ، وهي أطول قصيدة على هذا البحر، حيث بلغت ثلاثة وخمسين بيتاً، ومطلعها:

دويُّ الـرعـود وصـوب العـهـاد
وجـنـد الإلــه وجـيـش الجـهـاد [٥٤]

وعروض هذه القصيدة صحيحة وضربها مقصور[٥٥] لكن الشاعر لم يصحح عروض المطلع مراعاة للتصريع.

ولذلك لا مجال لإدخال الضرب في الإحصاء الانزياحي؛ نظراً لدخول (القصر) عليه، وهو علة لازمة لا تمكن الشاعر من الحركة داخل التفعيلة.

أما العروض فإن العلة فيها جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم، فهي في أساسها صحيحة، لكن الشاعر ربما أدخل علة (الحذف)[٥٦] عليها، لذا سيضمها الإحصاء الذي سنجريه في رصد مزاحفات البحر.

وكثيراً ما يدخل (القبض)[٥٧] على (فعولن) في الحشو، ودخوله يسقط مقطعاً طويلاً ويزيد قصيراً، إذ به تتحول التفعيلة من (٧--) إلى (٧-٧) أي أن المقاطع القصيرة هي التي تغلب عند المزاحفة به ، وهذا يسرع إيقاع البحر، مما يجعله غير مناسب لقصائد الإلقاء ذات النبرة الخطابية.

وهذه المزاحفة الحسنة في البحر هي التي جعلت الشعراء لا يغامرون كثيراً في إنشاء قصائدهم المدحية على هذا البحر ، نظراً للخطورة في التحرك بين حركاته وسكناته.

وأحسب أن شاعرية الغزاوي كانت على وعي بهذا، ويتضح ذلك من خلال هذا الجدول:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
فعولن الأولى	٣٨	١٥ (بالقبض)
فعولن الثانية	١٠	٤٣ (بالقبض)
فعولن الثالثة	٥١	٢ (بالقبض)
فعولن الرابعة	٢٤	٢٩ (بالحذف)
فعولن الخامسة	٤٠	١٣ (بالقبض)
فعولن السادسة	١٤	٣٩ (بالقبض)
فعولن السابعة	٥٣	--
المجموع	٢٣٠	١٤١
النسبة	٦٢ ٪	٣٨ ٪

يكشف الإحصاء عن زيادة التفعيلات السليمة على المزاحفة ، وهذا يؤيد ما قلناه سلفاً عن وعي شاعرية الشاعر حين استخدم هذا البحر للمديح المتلازم مع الإنشاد والمتوائم مع المقاطع الطويلة.

كما يبين الإحصاء مواطن الإسراع الإيقاعي في النص، إذ يتركز في التفعيلة الثانية والسادسة، أي بعد نقطة الانطلاق في الشطرين.

وبعد هذه السرعة الإيقاعية نشهد بطأ إيقاعياً يتلوه مباشرة، يتمثل في التفعيلة الثالثة التي تندر فيها المزاحفة، وفي التفعيلة السابعة التي ينعدم فيها الانزياح الإيقاعي تماماً.

وهاتان التفعيلتان السابقتان للعروض والضرب كانتا على امتداد القصيدة محطة الشاعر الاستراحية لمد الصوت والتقاط الأنفاس.

٨- المجتث :

وتسير تفعيلاته على هذا الشكل:

الوزن	مستفع لن فاعلاتن	مستفع لن فاعلاتن
الحركات والسكنات	٥-٥- ٥ ٥- -٥-٥-	٥ ٥—٥ ٥ ٥ ٥
المقاطع الصوتية	--٧- -٧--	--٧- -٧--

وهو بحر يقوم على ثنائية التفعيلة المكونة من (مستفع لن) المشتملة على سببين خفيفين يتوسطهما وتد مفروق، و(فاعلاتن) المشتملة على سببين خفيفين يتوسطهما وتد مجموع.

وتتألف (مستفع لن) من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير، ومثلها (فاعلاتن).

العينة : قصيدة محمود عارف التي قالها بمناسبة عودة الملك سعود من زيارة قام بها لمصر عام ١٣٧٣هـ، وهي أطول قصيدة على هذا البحر ، ومطلعها:

يـــا صـــاحـــب الـتـــاج أهــلا
آنـــســـت بـــالـعَـــود قـــطـــرا[٥٨]

عند النظر في الزحافات التي طرأت على هذا النص نلحظ أنه خلا من دخول زحاف (الكف) الذي يقرر العروضيون أنه يمكن أن يدخل على (مستفع لن) و(فاعلاتن) فتصير (مستع لُ) و (فاعلاتُ)، وأحسب أن الذوق الموسيقي السليم ينفر من هذه المزاحفة التي تؤدي إلى الثقل والعسر.

وكان لزحاف (الخبن) أثر واضح في تفعيلات النص، ودخوله على (مستفع لن) أو (فاعلاتن) يسقط مقطعاً طويلاً ويزيد قصيراً ، فتتساوى بذلك المقاطع الطويلة والقصيرة.

وذلك التساوي في المقاطع مع استعمال هذا البحر المجزوء يجعله لا يصمد أمام أي موقف يتطلب قدراً من الخطابية وشيئاً من البطء الاسترخائي.

وإليك إحصاء بالتغير الطارئ على القصيدة:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة
مستفع لن الأولى	٣١	٢٦
مستفع لن الثانية	٢٥	٣٢
فاعلاتن الأولى	٢٦	٣١
فاعلاتن الثانية	٣٧	٢٠
المجموع	١١٩	١٠٩
النسبة	٥٢,١٩ ٪	٤٧,٨١ ٪

يتضح من خلال الجدول أن شاعرية الشاعر تراوح في المزاحفة بين التفعيلات علواً وانخفاضاً ، فالمزاحفة في (مستفع لن) الأولى أكثر من السلامة ، وفي (مستفع لن) الثانية على العكس، ومثلها (فاعلاتن)، فالأولى المزاحفة فيها أقل من السلامة، والثانية على العكس.

لكن وصول المزاحفة في التفعيلات إلى هذه النسبة العالية (٤٧,٨١٪) في بحر لا يتحمل الخطابية يجعلنا نحس أن الشاعر لم يوفق في التحرك داخل نظام تفعيلاته، ناهيك عن أنه انتقى بحراً إن أقر على اختياره للمديح فلا بد من ارتفاع نسبة السواكن والمقاطع الصوتية الطويلة فيه.

بل إن الشاعر ربما جاء بتفعيلات البيت كاملة مزاحفة كقوله:

وفي الـــكـــويـــت أمـــيـــر
قـــد احـــتـــفـــى بـــك صـــهـــرا[٥٩]

وقوله:

وشـــبـــل فـيـــصـــل دانـــت

لـــه الـمـــفـــاخـــر ظـــهـــرا [٦٠]

وهذه المزاحفة المتتالية هبطت بالسواكن داخل البيت فأضحى مقتصراً على أربعة سواكن فحسب في الشطر الواحد، وهذا ما لا يتناسب مع الخطابية التي تتساوق مع النص.

ولتدرك أثر السواكن في القصيدة قارن بين هذين البيتين ومطلع القصيدة السالف الذكر، وهو البيت الوحيد الذي جاءت جميع تفعيلاته سليمة لتشعر بالوقع الذي يتركه تقليص السواكن.

٩- السريع :

وأصل تفعيلاته على هذا النحو :

الوزن	مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات
الحركات والسكنات	٥ ٥-٥- ٥--٥-٥- ٥--٥-٥- -٥-٥-٥- ٥--٥-٥- ٥--٥-٥-
المقاطع الصوتية	٧ ٧ ٧ ١ ٧ ١

وهو بحر يقوم على ثنائية التفعيلة المكونة من (مستفعلن) المشتملة على سببين خفيفين يعقبهما وتد مجموع، و(مفعولات) المشتملة على سببين خفيفين يعقبهما وتد مفروق.

وتتألف (مستفعلن) من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير، ومثلها (مفعولات).

العينة: قصيدة محمد هاشم رشيد التي قالها بمناسبة الاحتفال بذكرى الجلوس الملكي عام ١٣٧٧هـ، وهي أطول قصيدة على هذا البحر، وقد بلغت اثنين وعشرين بيتاً، ومطلعها:

في مثـل هـــذا الـيـــوم شـع الـضـيـــاء

في كـل أفـــق وتـهـــادى الـرجـــاء [٦١]

وعروض القصيدة مطوي مكشوف[٦٢]، أما الضرب فمطوي موقوف[٦٣]، لكنه عدل عن ذلك في عروض البيت الأول وجعله كالضرب مراعاة للتصريع.

ولن يشمل الإحصاء الانزياحي تفعيلتي العروض والضرب؛ نظراً لأن حركة الشاعر فيهما غير ممكنة.

وكثيراً ما يدخل الخبن والطي على (مستفعلن) فتصير مع الأول إلى (متفعلن) ومع الثاني إلى (مستعلن)، وكلا التغييرين يسقط مقطعاً طويلاً ويزيد قصيراً، فتتساوى بذلك المقاطع الطويلة والقصيرة.

وكثرة المزاحفة بهما تسرع إيقاع النص، وهو ما لا يتواءم مع قصيدة المديح ذات الطابع الإلقائي.

وإليك جدولاً إحصائياً بطبيعة المزاحفة ونسبتها في القصيدة:

التفعيلة	السليمة	المزاحفة		
		الطي	الخبن	المجموع
مستفعلن الأولى	٩	-	١٣	١٣
مستفعلن الثانية	١٦	٦	-	٦
مستفعلن الثالثة	٧	٤	١١	١٥
مستفعلن الرابعة	١١	١١	-	١١
المجموع	٤٣	٤٥		
النسبة	٪ ٤٨,٨٦	٪ ٥١,١٤		

يكشف الجدول عن زيادة نسبة التفعيلات المزاحفة، وهذا يؤدي إلى سرعة الإيقاع وتتابعه، لكننا قد لا نحس بتلك السرعة كثيراً أثناء قراءة النص، نظراً لغلبة المقاطع الطويلة في العروض والضرب الثابتين، ولا شك أن هاتين الخاتمتين قد خففتا من وقع زيادة التفعيلات المزاحفة التي في حشو البيت، وجعلتا إنشاء قصيدة على هذا النمط في المديح أمراً سائغاً من الناحية الموسيقية.

رابعاً — القافية والتردد الحرفي:

مما يتم دراسة الموسيقا في الشعر العمودي الوقوف عند القافية، إذ هي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[٦٤]، ولا يخفى ما للقافية من سحر وجاذبية، ومن جمال ووقع في السمع، ومن دلالة على براعة الشاعر، وإعلان عن مقدرته.

كما أنها عنصر تنغيم، وعامل تطريب لا يمكن تجاهله، أو الغض من شأنه.

وقبل أن أتناول التردد الحرفي للروي في النصوص محل الدراسة سأقف عند أنواع القوافي المستعملة في القصائد، ومن المعلوم أن للقافية أسماء باعتبار ما بين ساكنيها من متحركات، ولذلك علاقة متينة بالإيقاع داخل بنية النص، وهذه القوافي هي:[٦٥]

١- قافية المتكاوس: وهي كل قافية توالى بين ساكنيها أربع حركات.

٢- قافية المتراكب: وهي كل قافية اجتمع بين ساكنيها ثلاثة متحركات.

٣- قافية المتدارك: وهي كل قافية اجتمع بين ساكنيها متحركان.

٤- قافية المتواتر: وهي كل قافية بين ساكنيها متحرك واحد.

٥- قافية المترادف: وهي كل قافية التقى ساكناها.

ولو طبقنا ذلك على قوافي القصائد محل الدراسة لخرجنا بالإحصاء الآتي:

نوع القافية	العدد	النسبة
المتواتر	١٩٠	٪ ٥٧,٢٣
المتدارك	٨٩	٪ ٢٦,٨١
المتراكب	٤٩	٪ ١٤,٧٦
المترادف	٤	٪ ١,٢٠

يكشف الجدول عن أن قافية المتكاوس لا وجود لها في تلك القصائد، وأحسب أن ذلك عائد إلى أن توالي أربع حركات ثقيل على لسان الناطق وأذن السامع.

يبين الجدول أيضاً عن أن قافية المتواتر هي ذات القدح المعلى، ولا غرو فوجود متحرك واحد بين الساكنين أدعى إلى الخفة والسلاسة، كما أن أشهر قوافي المديح كانت على تلك القافية، مثل مدحة كعب بن زهير للرسول ﷺ بقصيدة (بانت سعاد)، وكقصيدة جرير الحائية في مدح عبدالملك بن مروان.

وللروي أثر فاعل في القافية ، فهو الحرف الذي يتردد على طول القصيدة ويحتفي به النص إلى آخر بيت فيه . وعند الاقتراب من النصوص التي يضمها الديوان نجد أنها – ما عدا نصين فحسب – قد التزمت روياً يواكب القصيدة من المطلع إلى الختام.

وتتفاوت الحروف في نسبة مجيئها روياً على النحو الآتي:

الحرف	العدد	النسبة
الدال	٨٨	٪ ٢٦,٥١
الراء	٥٩	٪ ١٧,٧٧
الميم	٤٢	٪ ١٢,٦٥
النون	٣١	٪ ٩,٣٤
الباء	٢٦	٪ ٧,٨٣
العين	١٨	٪ ٥,٤٢
الهمزة	١٧	٪ ٥,١٢
القاف	١٤	٪ ٤,٢٢
اللام	١١	٪ ٣,٣١
الحاء	٧	٪ ٢,١١
الهاء	٥	٪ ١,٥١
التاء	٤	٪ ١,٢١
الفاء	٣	٪ ٠,٩٠
الياء	٣	٪ ٠,٩٠
الجيم	١	٪ ٠,٣٠
الكاف	١	٪ ٠,٣٠
مرسل	٢	٪ ٠,٦٠

ومن خلال تأمل النسب الإحصائية في الجدول نستخلص ما يلي:

١- أن حرف (الدال) هو صاحب المنزلة الأولى في النصوص المدروسة حيث أربى وروده روياً على ربع القصائد التي يشملها الديوان، وأحسب أن ذلك عائد إلى سببين: أحدهما ناتج عن طبيعة الحرف، إذ (الدال) يجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة(٦٦)، والثاني راجع إلى اسم المتغنى بأمجاده وإنجازاته، فالملك سعود ينتهي اسمه بحرف (الدال) وكثيراً ما كان قافية للقصائد على سبيل التلذذ بذكر الاسم.

٢- سار الشعراء الذين تشملهم الدراسة على نهج سابقيهم في اختيار حروف الروي ، فالحروف الستة الأولى من الجدول هي الحروف التي ذكر الدكتور إبراهيم أنيس أنها تجيء روياً بكثرة(٦٧).

٣- خلت قوافي القصائد من الحروف التي يندر مجيئها روياً في الشعر، مثل : الذال، والغين ، والخاء، والشين، والزاي، الضاء، وقد عد الدكتور عبدالله الطيب هذه الأحرف من القوافي الحوش(٦٨).

ولما لحروف المد من أثر موسيقي بالغ في القافية جاء العام الغالب من حروف الروي مطلقاً.

والقوافي في القصائد – محل الدراسة – من ناحية الإطلاق والتقييد تسير في عددها ونسبتها على النحو التالي:

الاسم	المطلقة	المقيدة			
		مقيدة بتأسيس	مقيدة بردف	مجردة	المجموع
العدد	٣١١	٩	٤	٧	٢١
النسبة	٪٩٣,٦٧	٪ ٢,٧١	٪ ١,٢٠	٪٢,١١	٪ ٦,٣٣

يظهر الجدول أن الروي المقيد على قلته لا يخلو في الغالب من حرف تأسيس أو ردف يزامله في القافية؛ ليكسر صرامة السكون النازل على البيت، وليخفف من حدة الضغط على الصوت الأخير.

٤- الإيقاع الداخلي :

ويقصد به الإيقاع المتمثل في "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية"(٦٩).

وهذا اللون من الإيقاع ليس حادثاً على النقد ، بل قد التفت "النقاد إلى الإيقاع الداخلي للفظة المفردة استحساناً أو استهجاناً عن طريق حاسة السمع. وما لجرس الألفاظ من

سحر للنفس، ولم يكتفوا بذلك بل حالوا أن يكتشفوا السر الكامن وراء استحسان السمع لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من بعضها"[٧٠].

إن هذه الموسيقا الخفية المعتمدة على مؤثرات إيقاعية تقوم على التناغم بين الألفاظ والتراكيب هي الأصدق في كشف فن الشاعر ، وهي الأعلق بروحه ، والمبينة عن تميزه.

وقد انقسم الشعراء الذين خلدوا إنجازات الملك سعود وأعماله في هذا اللون من الإيقاع إلى فريقين:

أحدهما اعتمد على مؤثرات موسيقية يمكن تحديدها والاقتراب منها، إذ هي تقوم على محسنات لفظية تحدث جرساً موسيقياً تلتقطه الأذن بسهولة ويسر، غير غافلين عن تواؤم الحروف والحركات داخل البناء الشعري.

ومن أبرز هؤلاء ابن عثيمين، وابن بليهد، والغزاوي، وعمر بري، ومحمود شوقي الأيوبي ، وعبدالله بلخير، وفؤاد شاكر، وفؤاد الخطيب، وعبدالغني مأمون بري، ومحمد السنوسي.

وفريق ثان حاول تحقيق الموسيقا الداخلية من خلال التناغم بين الحركات والأصوات، والتوافق بين الألفاظ والتراكيب، متوجهاً إلى الألفاظ السلسة ذات الجرس الموسيقي الهامس.

ومن أبرز هؤلاء بشارة الخوري ، وسعيد عقل ، وأنور العطار، وعلي دمر، ومحمد هاشم رشيد، وحسن صيرفي، وطاهر زمخشري.

ومن أظهر المؤثرات التي ساعدت على انكشاف الإيقاع الداخلي في القصائد ما يلي:

١- التصريع والتقفية :

وهما مؤثران مختلفان يجتمعان في وجود سجعة بين العروض والضرب ، وينفرد التصريع بمخالفة العروض لما تستحقه، بأن تزيد بزيادته وتنقص بنقصه، أما إذا لم يتبع العروض الضرب إلا في السجع فقط فالأمر تقفية ليس غير[٧١].

وقد حرص أكثر الشعراء على تقفية مطالع قصائدهم أو تصريعها ، نظراً لما يحدثه ذلك من رنين موسيقي بين.

ويظهر الجدول التالي نسبة شيوع هذا المؤثر الموسيقي في شعر الشعراء:

نوع المطلع	العدد	النسبة
المقفى	٢١٢	٪٦٣,٨٦
المصرع	٨٣	٪٢٥
المجرد	٣٧	٪١١,١٤

بل إن بعض الشعراء من حرصهم على هذا التشاكل السجعي ربما مالوا إليه داخل القصيدة ، فمن التقفية أثناء النص قول ابن عثيمين :

متى شب في حجر الخلافة راضعاً
ثدي العلا إذ كان في المهد مرضعا [٧٢]

وقول عبدالله بلخير:

انظر الكل باسم الثغر يبدو
من أساريره حنان وودُ[٧٣]

وقول فؤاد الخطيب :

فكيف يوفيك الثناء المحبرُ
ولو كان فيه الجوهر المتخيرُ [٧٤]

ومن التصريع قول عمر بري -مضمناً بيت المتنبي-:

أقلُّ فعالي بله أكثرها مجد
وذا الجد فيه نلت أو لم أنل جدُ[٧٥]

٢- الجناس:

وهو يسهم في تصعيد الإيقاع الموسيقي داخل النص، والغلبة في قصائدهم لجناس الاشتقاق، يليه الجناس غير التام، وفي المرتبة الأخيرة يأتي الجناس التام.

ولارتباط جناس الاشتقاق عند كثير من الشعراء برد العجز على الصدر، إذ كثيراً ما يأتي بلفظين بينهما جناس اشتقاق أدع الحديث عنه وسوق الأمثلة إلى ذلك الموطن.

ومن الجناسات غير التامة قول ابن بليهد:

كأنما الخائف اللاجي بسدته
بين المقام وبين الحِجْر والحَجَرِ[٧٦]

وقول عمر بري:

أحييتم سنة المختار فانتشرت
بها حويتم دراري الحُكْم والحِكَم[٧٧]

ومن الجناس التام قول الغزاوي في حفل تكريم الملك سعود أثناء تفقده الأعمال الإنشائية في طريق الطائف:

حلم تزاور في الكرى
أم سيف عزمك في كرى [٧٨]

وقوله:

فليست عسير بالعسير وإنما
هي اليسر طوعاً بالمتوج لا كرها[٧٩]

ويظهر تأمل القصائد التي قيلت في الملك سعود بعد الشعراء عن التكلف في المجانسة بين الألفاظ، بالإضافة إلى قلة الجناس بشكل عام في شعرهم.

٣- الترصيع:

وهو تقطيع أجزاء البيت الشعري إلى مواقف مسجوعة أو شبه مسجوعة[٨٠].

وربما بدت قيمة الترصيع إيقاعياً في كونه يقطع البيت الواحد إلى وحدات مشابهة موسيقياً ، وهو ما يهب المنشد فرصة للتوقف في حشو البيت، ويزيد من التطريب الموسيقي.

وقد أكثر الشعراء الذين تتعرض لهم هذه الدراسة من هذا المحسن الإيقاعي، ومن ذلك قول أحمد الغزاوي:

كثير الرماد منيع الذياد
ربيب الطراد رفيع العماد

أعدوا السلاح ومدوا الصفاح
وعال الكفاح وضبح الجياد

بعيد الأناة عميد الأباة
حديث الرواة حليف الرشاد

أباحوا الحصون وبشوا العيون
وخاضوا المنون وفكوا الصفاد[٨١]

وقول عبد الشافي شافعي:

البر شرعته والعدل شيمته
والله غايته سراً وإعلانا[٨٢]

ويقول عبدالله بلخير مرصعاً:

رب الندى وابن الندى وأخو الهدى
من لا يهاب الموت وهو رزامُ[٨٣]

ومن ترصيعات السنوسي قوله:

وروضة ظلها ضاف وجدولها
صاف وسلسلها شاف لكل ظم[٨٤]

٤- التقسيم الموسيقي:

وهو تجزئة الوزن إلى موقف أو موضع يسكت فيه اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي[٨٥].

وهو شائع في الشعر الذي يقاربه هذا البحث، ذلك أن الإلقاء يتطلب مثل هذه الوقفات التي هي أشبه بالمحطات الاستراحية، التي تضاف إلى محطة العروض والضرب.

ومن تلك التقسيمات قول ابن عثيمين:

عطاء ولا منٌّ وحكمٌ ولا هوى
وفصلٌ ولا هزلٌ وحلم ولا حردُ[٨٦]

وقول أحمد سالم :

للخير ناشره للعدل باسطه
للدين مقبله لله مسعاه

إن قلت سيف فليس الغمد يضمره
أو قلت فجر فما ليل تغشاه

أو قلت ليث فليس السيف يرهبه
أو قلت نسر فما تطوى جناحاه[٨٧]

ويقول الغزاوي:

هاتفهم في الوغى نصر ومنطقهم
فصلٌ وآمالهم بالسلم تتفق[٨٨]

٥- رد العجز على الصدر:

وهو في الشعر أن يجعل أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني[٨٩].

وهذا الضرب من المحسنات اللفظية مؤثر موسيقي يسهم في تلوين الموسيقى ، وترجيع النغم.

وقد جاء هذا النوع من المؤثرات الموسيقية كثيراً في الشعر المدروس، فمثال ما جاء فيه اللفظ الأول في صدر المصراع الأول قول ابن بليهد:

ومنزل مثل هذا اليوم نشهده
فبورك المنزل الميمون والنزل[٩٠]

وقول السنوسي :

مرابعنا في روضها ناصريةٌ
وفي كل بيت يا مليكي مربَّعُ[٩١]

وقول فؤاد الخطيب :

مضى زمن التخدير والعرب غيرهم
ولم يبق في أعصابهم ما يخدَّرُ[٩٢]

والأكثر مجيء اللفظ الأول في آخر الشطر الأول كقول فؤاد شاكر:

وباتوا خاشعين على دعاء
لرب يستجيب لهم دعاءَ[٩٣]

وقول علي حسن غسال:

لا زال للدين يحميه وينصره
والله ينصر من للدين ينتصرُ[٩٤]

ويقل مجيئه في الشطر الثاني، ومنه قول عبدالغني مأمون بري:

دم مليكي وأنت فخر زمان
أنت سعد به الخلائق تسعدْ[٩٥]

وأكثر الأبيات المشتملة على هذا المؤثر الموسيقي تجيء بين لفظين بينهما جناس اشتقاق. وتشهد الأمثلة السابقة على ذلك.

٦- التكرار :

وهو دلالة اللفظ على المعنى مردداً[٩٦]، وقد عده النقاد من الأساليب المهمة التي يلجأ إليها الشاعر لإحداث الإيقاعات الداخلية، وهو بالإضافة إلى قيمته الموسيقية "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[٩٧].

كما أن التكرار للاسم يكشف عن التعلق به والتلذذ بذكره، تأمل ذلك في قول عبد الغني بري وهو يردد اسم الملك سعود:

سعودنا الملك المحبوب إن له
مكارماً ليس يحصي عدها كلمُ
سعودنا العاهل المرجو نائله
للدين يخفق في عليائه علمُ
سعودنا الآمر الناهي فلا أحد
إلا بنوه له الأعوان والحشمُ[٩٨]

أو وهو يثني عليه مكرراً ضمير الخطاب:

أنت للعرب يا سعود سعودٌ
أنت والملك جوهر ليس يفقدْ
أنت للشعب يا سعود حبيبٌ
فيه يعلو مدى الزمان ويصعدْ
أنت شمس الوجود أنت أمام
عالمٍ حاكمٌ عظيمٌ ممجدْ
أنت تسعى لنصرة الدين حتى
ترضي الله والنبي محمدْ[٩٩]

ويكشف التكرار عن الحب والولاء لهذا المليك مبيناً عن الحالة الشعورية التي تكتنف الشاعر، تأمل ذلك في قول إبراهيم فطاني:

إنها فرحة القلوب الظوامي
تجد الماء سلسبيلاً وبردا
إنها فرحة الربي ممحلات
جادها الغيث فاكتست منه بردا
إنها فرحة البنود تهادى
خافقات تتيه عزاً ومجدا
إنها فرحة الولاء تجلت
في الأسارير بسمة تتبدى
إنها فرحة لكل سجين
نال عفواً من المليك ورفدا
إنها فرحة العلوم بفذ
لم يزل ينشر العلوم مجداً
فرحة المسجد الحرام لشهم
عمَّر المسجد الحرام وشداً
فرحة الدين بالذي نصر
الدين جهاداً وظل للدين طودا
إنه فرحة الرعايا براع
لم يكن قط راعياً مستبداً[١٠٠]

وتتكرر كثير من العبارات والجمل داخل هذا الشعر مكسبة النص تناظراً موسيقياً جميلاً ، وإيقاعاً ذا رنين عال ، ويبدو ذلك واضحاً في قول أحمد الغزاوي:

من ذا سواك الدهر طاف بشعبه
لم يثنه وعر يشق وصحصحُ
من ذا سواك من الملوك تذرعت
فيه الرعية والصوارم تردحُ
من ذا سواك على المدى إيثاره
إيثارك المتغلغل المتسمحْ
من ذا سواك بلاده وعتاده
أمن وإيمان به يتصفحُ
من ذا يجادل آية الله التي
هي في ظلالك نعمة وترَوُّحُ[١٠١]

٧- حروف المد :

وللموسيقا الداخلية علاقة بتناغم الحروف والأصوات وإذا كان الحرف الساكن أخف نغماً وبحركته يستطيل النغم قليلاً فإن الحرف المدود ذو إثر إيقاعي عال.

وهو يسهم في إكساب النص موسيقا خفية ذات طابع عذب هادئ منساب ، تأمل ذلك في قول سعيد عقل:

طرب الأملود في الدوح ولان
منذ ما هب عرار في الجنانْ
يا عباءات تحملن الشذا
من روابي نجد حياك اللبانْ
بين لبنان ونجد صلة
بنياط القلب والعين تصانْ
ما بنى آل سعود للعلا
نحن أحللناه في عالي مكانْ[١٠٢]

وانظر إلى تلك الطواعية والليونة الناتجة عن كثافة حروف المد في قول طاهر زمخشري:

ففاض الدين من برديك لما
تخذت إطاعة المولى ثيابا

وقـمـت جـوار بـيـت الله تـدعـو

وتـسـألـه المشـوبـة فـاسـتـجـابـا

وكـان جـلال روعـتـه دفـوقـاً

مـن المـحـراب يـنـسـاب انـسـيـابـا

يـهـز لـدى المشـاعـر كـل قـلـب

يـفـيـض بـه الـشـعـور مـتـى أنـابـا

فـيـغـمـره الجـلال لـدى مـقـام

تـنـادي نـحـو عـرش الله قـابـا

وإن كـان المـقـام لـه جـلال

فـرب الـعـرش أجـدى أن يـهـابـا[١٠٣]

٨- المؤثر الصفيري:

تعطي حروف الصفير موسيقا هامسة كوسوسة الحلى إن جاءت بقدر ودون إفراط، وتناغمت مع بقية الحروف الهامسة.

تأمل ذلك في قول بشارة الخوري:

سـعـود يـا ألـف أهـلا كـل جـارحـة

مـن صدر لبنان ضمت قلب مفتون

مـواكـب مـن أهـازيـج وزغـردة

مـلء الـفـضـاء وطـرق مـن ريـاحـين

لم يـتـركـوا زهـرة تغفو على غصن

عـروا الـبـسـاتـين مـن زهـر الـبـسـاتـين

سـعـود يـا صـارمـاً في كـف مـعـركـة

حـيـنـا ويـا بـسـمـة في ثـغـر مـحـزون

سـعـود يـا أمـلاً يـفـتـرُّ عـن أمـل

يضفي الشباب على العرب الميامين

فـيـسـتـردون مـن حـطـين روعـتـه

ويـغـرسـون الـعـوالي في فـلـسـطـين

أنـت المـؤمـل يـا ابـن المستوي شـرفـاً

فـوق الـكـواكـب في عـز وتـمـكـين

خـذهـا إلـيـك ولي الـعـهـد تـهـنـئـة

نفح الـريـاض وتـطـريـب الحسـاسـين

أرزيـة الـنـسـج يـزدان الخـلـود بـهـا

تبقى على الدهر في صدر الدواوين[١٠٤]

إن حروف الصفير (س - ص - ز) المبثوثة داخل هذا النص قد أسهمت - بشكل لافت - في بعث الإيقاع الداخلي وإبرازه، وأحسب أن هذا الرواء الذي تشتمل عليه هذه الأبيات عائد إلى جمال توزيع تلك الحروف داخل كلمات النص وعباراته.

خامساً - العثرات الإيقاعية :

احتوى الشعر المدروس على بعض الهنات في الوزن حيناً، وفي القافية طوراً ، وربما ألجأ الإيقاع الشاعر إلى مخالفة قواعد النحو أو الصرف، وقد تدفعه الضرورة إلى تسكين متحرك أو تحريك ساكن، أو تشديد غير مشدد، أو وصل ألف القطع، أو قطع ألف الوصل، أو مد لما لا يمد إلى غير ذلك من المخالفات والتجاوزات.

وبعض هذه السقطات وإن بدا غير وثيق الصلة بالإيقاع كالخطأ النحوي أو الصرفي مثلاً، لكن الإيقاع سببه، إذ الظاهر أن الشاعر لم يقع فيه جهلاً بالقواعد النحوية، وإنما الضرورة الشعرية وراءه ؛ لذا ألحقنا مثل هذه الأخطاء بهذا المبحث.

وقد جاءت تلك الهفوات حسب تصنيفي إياها على النحو التالي:

أ- خلل في الوزن:

ربما لا تعود هنة الوزن إلى الشاعر، بل قد يكون الخطأ الطباعي سببها، وقد استبعدت الأبيات التي أجزم أن الخطأ فيها عائد إلى الطباعة، كقول ابن عثيمين:

تـسـلـيـت إذ بـان الـشـبـاب وودُعـا

وأصـبـح فـؤادي بـالمشـيـب مـروُعـا[١٠٥]

فالقصيدة من بحر (الطويل) والشطر الثاني يشتمل على خطأ طباعي ، فهي (فودي) لا (فؤادي).

وكقول محمود شوقي الأيوبي:

خـاضـوا المـعـامـع والأكـفـان أدرعـهـم

وللشهادة ويـوم الـهـول قـد نـفـروا[١٠٦]

ولا شك أنها: (وللشهادة يوم الهول قد نفروا).

وكقول محمد رضا شرف الدين:

أيـحـيـا بـين أنـيـاب حـداد

تـقـطُ وبـين أظـافـر تـقـدُ[١٠٧]

فهي (أظفار) لا (أظافر).

وكقول عبدالله الشيخ جعفر:

حين ضـاهـت بـطـاحـه لـربـي الخـلـد

بـهـاء رونـقـاً وصـبـاحـه[١٠٨]

إذ لا يستقيم الوزن إلا بوضع (واو) قبل (رونقاً)، وأظن أن الطباعة أسقطتها.

تلك نماذج من الأخطاء التي تعود إلى الطباعة ولا ريب، لذا لم أعن بتتبعها وإحصائها وإنما اكتفيت بإيراد بعض

النماذج عليها، أما الأبيات التي أظن التجاوز فيها عائداً إلى الشاعر فهي:

١- يقول عبدالله عمر بلخير:

هكذا هكذا الفخار فإما المجد
محظيٌّ به وإما اللحد[١٠٩]

القصيدة من بحر (الخفيف)، والبيت مكسور.

٢- يقول ميشيل سعد:

إيه يا بن السعود هل أنت مسمعنا
نظيرهم زئير الأسود[١١٠]

ويقول:

يا بن عبد العزيز ثر كما ثار
لما استردّ ملك الجدودِ[١١١]

القصيدة من بحر (الخفيف)، والبيتان كسيران.

٣- يقول محمد مصطفى الإسلامبولي:

سعود يا بن عبد العزيز
نراك أجل من حمل السريرْ[١١٢]

القصيدة من بحر (الوافر)، والشطر الأول من البيت معلول.

٤- يقول محمد أحمد العقيلي:

حي حامي حمى العروبة من كان
قد خنى الضاد أمره وزمامه[١١٣]

القصيدة من بحر (الخفيف)، والبيت غير مستقيم.

٥- ويقول أحمد الغزاوي:

إنما المؤمنون إخوة في كتاب
هو منا صراطنا المستقيم[١١٤]

القصيدة من بحر (الخفيف) والبيت معتل الوزن.

ب - خلط بين بحرين في بيت واحد:

وقد بدا ذلك في قول محمد نجيب العاشق:

يلومونني في حب أشرف مصلت
سيف الشريعة فوق هام المعتدي[١١٥]

فالشطر الأول من الطويل والثاني من الكامل، وبقية القصيدة من الكامل.

ج - عيوب في القافية:

قد يجيء الشاعر بالقصيدة مؤسسة ثم يأتي ببيت غير مؤسس؛ فيقع بذلك في عيب من عيوب القافية يسمى (سناد التأسيس)، وقد ظهر ذلك في قول أحمد الغزاوي:

ويشاء ربك رحمة بعباده
أن يبعث الحق المبين مصاحفا
ويضيء كالبدر المنير محمد
مترفقاً متحبباً متألفا[١١٦]

ولا بد من مراعاة حركة ماقبل الروي المقيد، واختلافها يوقع في عيب من عيوب القافية يسمى (سناد التوجيه)، وقد جاء عند عبدالكريم الجهيمان، حيث قال:

فأطنب بما قد رأيت الحديث
وطنطن به في نوادي الحضَرْ
وحدث عن الناطحات السحاب
وحدث عن المشبهات النسُرْ[١١٧]

د- جعل ألف الوصل قطعا:

وهو من الضرورات التي يقع فيها الشعراء كثيراً، من ذلك قول ابن بليهد:

يريدون منك الصفح يا إبن فيصل
فأنت عليهم قادر أي قادر[١١٨]

وقوله:

فقل لا أما قد فرق الله بينكم
كما افترق الإثنان قس وباقلُ[١١٩]

وقوله:

لك الحمد أللهم ما طلع الفجر
وما بزغت شمس فقد وجب الشكر[١٢٠]

وكقول أحمد الغزاوي:

وأنت سعود للجزيرة طالعٌ
وذلك إسم قد تسمى به الجدُّ[١٢١]

وقوله:

وأشرقت القوافي فيك طائعة
عن كل مرتجز فحل ومنحصر[١٢٢]

حيث لا يستقيم الوزن إلا بقطع ألف (القوافي).

وكقول عبدالله بلخير:

وبإسم الفلاح أنظم شعرا
تتغنى به تريم وعمد[١٢٣]

وقول فؤاد شاكر:

يقولون يا مولاي لا لوم إن يكن
يشابه إبن والداً ويقاربه[١٢٤]

وقول رشيد الشهال:

وشعوب العرب في وحدتها
قوة تلطم وجه الإنهيار[١٢٥]

وقول محمد خيتي:

وأتــــلــو إسـمـكــم كـمـعــوذات

تــــلاوة نـــــاذر لله وردا[١٢٦]

وكقول السنوسي:

تـهـز بـك الأم الـــرؤوم ولـيـدهـا

بـاسـمـك تـسـلـيـه غـنـاء وتـضـجـع[١٢٧]

وقوله:

لم يـشـهـد الـشـرق في تـاريخ نهضته

كـابـن عـبـد الـعـزيـز الـوافي الـذمـم[١٢٨]

وقوله:

نـحـن في فــتـرة الـتـطـور والـتـك

ـويـن والإنـتـقـال والـتـجـديـد[١٢٩]

وقول عمر بري:

حــتـى تــولى إبــــن بـجـدتـهـا

أبــوك الـشـهـم ثـائـــرْ[١٣٠]

هـ - جعل همزة القطع ألف وصل:

وهو قليل ، وقد ظهر في قول ابن عثيمين:

فـأصـبـح يـدعـو بـالـثـبـور ويـمـتـنـى

لو ان صار كالعنقاء أو ضمه لحدُ[١٣١]

وفي قول أحمد الغزاوي:

ولــو لم تـكـن إلا ابـنـه أو لـو انـه

أبـوك فـحـسـب فـالـفـخـار وطـيـد[١٣٢]

و - تجاوزات نحوية:

يدفع الحرص على الإيقاع الشعري وسلامة الوزن - أحياناً - إلى مخالفة بعض القواعد النحوية، من ذلك ما جاء عند عبدالله بلخير في قوله:

وسـعـوداً أبـقـيـه ذخـراً لـيـحـمـي

بيضة الدين حين يطمي الفسدُ[١٣٣]

والصواب: أبقه.

وما جاء عند ابن بليهد في قوله:

الحـمـد لله حـمـداً لا نـفـاد لـه

هذا الأمان الذي يضربْ به المثلُ[١٣٤]

وحق الفعل (يضرب) أن يرفع لتجرده من الجازم .

ويقول حسين قاضي:

وفي ظـل راعـيـنـا وحـامـيَ يـعـرب

فسيروا إلى نيل الهدى وتـزودوا[١٣٥]

وحق الياء في (حامي) أن تسكن، لكنه حركها لضرورة الوزن.

وقوله:

حـمـاهـم لـنـا الـرحـمـن يـبـنـون للعلا

ويحيون من ذكرى الهدى ويؤيدوا[١٣٦]

والصواب: ويؤيدون، ولكن القافية ألزمته حذف النون.

ومن مخالفات فؤاد شاكر قوله:

سـعـدت أمـــة أن اخـتـارك الـلـه

لـهـا راعـيـاً وحـام ونـاصـرْ[١٣٧]

والقاعدة النحوية تقضي أن يقول: (وحامياً).

وقوله:

وحـدة الـعـرب أصـبـحـت بـك حـقـا

كـنـت داع لـهـا فـأصـبـحـت آمـرْ[١٣٨]

حيث ألزمه الوزن أن يقول: (داع)، والصواب: (داعياً).

ويلحن علي حسن الغسال في قوله:

إلــيـــك مــــن كــــل قـلـب

تـهـــانيٌ لـــك تـهــــدى[١٣٩]

ويقول راغب العثماني:

ولـو أنـهـم جـاؤوك يـسـتـبـقوا المدى

ورأوك لانـقـلـبـوا وكـلٌ مـخـفـقُ[١٤٠]

وسلامة اللغة تقتضي أن يقول: (يستبقون).

ومن ذلك قوله أيضاً:

أضـفـى عـلـى الـتـاريخ أروع حـلـة

وحـبـاه مـن نـبـل الخـلـود مـعـاني[١٤١]

والصواب: (معانيا).

وتكثر مخالفات عبدالعزيز الجربوع في قصيدته التي قالها بمناسبة زيارة سمو الأمير سعود لسوريا في شعبان ١٣٧٢هـ، حيث يقول:

مـا قـيـمـة الـعـرب والإسـلام قـاطـبـة

ما قيمة الشرق إن ضاعت فلسطينا[١٤٢]

والصواب: (فلسطينُ).

ويقول:

عـاشـت رخـاء وعـزا لا نـظـيـر لـه

ونـهـضـة شـمـلـت شـتـى المـيـاديـنـا[١٤٣]

والصواب: (الميادينِ).

ويقول:

حققت غـايـتـنـا الـقـصـوى بـلا وجـل

فـأنـت عـنـوان إحـيـاء وتـحـسـيـنـا[١٤٤]

والصواب: (وتحسينِ).

ويسكن مصباح برازي ياء القافية لأجل الضرورة في قوله:

يزيد في الخلق ربي ما يشاء وقد

خص الفقيد فأعطى القوس باريها (١٤٥)

وقوله:

ولست في ذا التفاني الفرد إذ بكم

مثلي ألوف لقد أبدت تفانيها(١٤٦)

كما يلحن في قوله:

عنها وفود ببيت المجد قد حملت

شعبا إليك تهاني مع تعازيها(١٤٧)

والصواب: (تهانياً).

ويصرف الغزاوي الممنوع من الصرف في قوله:

بشرى العروبة بالضحى المتجدد

وبملتقى سعد السعود وأحمد(١٤٨)

ومن هنات السنوسي قوله:

أتقيمون مأتما يملأ الكون

ضجيجا لكلبة روسيه

وتصموا آذانكم عن عويل

صارخ في الجزائر العربيه(١٤٩)

حيث حذف النون من (وتصموا) دون تقدم ناصب أو جازم.

ويسكن ثاني المنصور ياء الضمير (هي) للضرورة في قوله:

فالحرب هيْ نيرانه والسلم هيْ

جناته ولدى الهنا بشراءُ(١٥٠)

ز – تجاوزات صرفية:

تختل بنية الكلمة أحياناً لأجل الوزن، كما في قول محمود شوقي الأيوبي:

لو قوّمتْ أُسُد الآفاق أجمعها

لم تسو ظفر علي كيفما اعتبروا(١٥١)

والصواب: (لم تساو).

وكقول علي حسن غسال:

في ظل من شادت الدنيا بمحتده

قحطان عزت به واستعليت مضرُ(١٥٢)

والصواب: (استعلت) .

م – حذف المد:

يدفع الحرص على الموسيقا والبعد عن النشاز إلى حذف المد – أحياناً –، وهذا مظهر من مظاهر ضعف الشاعرية، نجد ذلك واضحاً في قول فارس نصر:

فانزل على يمن فإنك واجد

روح التآخي أبرمتها عهود(١٥٣)

إذ لا يستقيم البيت إلا بحذف المد من (أبرمتها).

ومثله قول يحيى الفاخوري:

لبستْ من الزينات أبهج حلة

إذ حل ضيفاً في رباها كريما(١٥٤)

إذ لا بد من حذف الألف التي بعد الهاء في كلمة (رباها) حتى يصح الوزن.

وقوله أيضاً:

وزعيمهم ذاك المجدد مجدنا

بطل التحرر قد تسامى زعيما(١٥٥)

إذ بحذف المد من (تسامى) يصح الوزن.

ط – الإشباع:

يلجأ الشاعر - أحياناً – إلى الإشباع حتى تستحيل الحركة القصيرة إلى مد مراعاة للوزن، نجد ذلك عند أحمد الغزاوي حيث أشبع حركة الهمزة في كلمة (الأنام) حتى يصح له الوزن في قوله:

جذلى جوانحها تكاد بها الربى

تعلو وتعلن شدوها الآنامُ(١٥٦)

ي – تشديد المخفف:

وقد جاء في قول ابن بليهد:

شهم تسامى إلى العليا فأدركها

كما تسامى مَعَنٍّ في بني مطرِ(١٥٧)

وبعد فإن تلك النتف القليلة من التجاوزات الإيقاعية لا تغض بحال من مستوى هذا الشعر، ولا تنقص من توهجه وصدقه، إذ مثل تلك الهفوات لا يكاد يخلو منها ديوان، أو ينجو منها شاعر، لا سيما أن هذا الشعر كان كثيراً جداً، حيث أربى قائلوه على مائة وأربعين شاعراً مختلفي الاتجاهات والمراحل، ووصل عدد قصائدهم إلى (٣٣٢) قصيدة.

لقد كانت طواعية الأوزان والقوافي لقائليها بشكل عام جيدة بالإضافة إلى ما ضمت تلك البحور من موسيقا داخلية معبرة عن الحدث ، ومناسبة للجو الإلقائي الخطابي.

المصادر والمراجع

١- الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الثانية، دار النصر للطباعة النشر، القاهرة. ١٩٨٦م.

٢- إلياذة هوميروس (معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي)، سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة، بيروت، د.ت.

٣- أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى، الطبعة الثالثة عشرة، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده. ١٣٩٤هـ – ١٩٥٨م.

٤- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان. ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.

٥- التحليل الألسني للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق. ١٩٩٤م.

٦- دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، د. عبده بدوي، دار الرفاعي، الرياض. ١٩٨٤م .

٧- الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، مكتبة النهضة المصرية. د.ت.

٨- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبدالحميد الراضي، مطبعة بغداد، ١٩٦٨م.

٩- علم العروض، عمر توفيق سفر أغا، دار الرشاد، ١٩٦٩م.

١٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل بيروت – لبنان . ١٤٠١ هـ – ١٩٨١م .

١١- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، الطبعة الرابعة، مطابع دار الكتب، بيروت، ١٩٧٤م

١٢- في البنية الإيقاعية، د. كمال أبوديب، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م.

١٣- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، الطبعة الثانية، منشورات النهضة، بغداد، ١٩٦٥م.

١٤- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٩٤م – ١٤١٥هـ .

١٥- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه ، الطبعة الثانية، منشورات دار الرفاعي ، الرياض. ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤ م .

١٦ – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، الطبعة الأولى ، الدار السودانية الخرطوم ، ١٩٧٠م.

١٧ – الملك سعود في وجدان الشعراء، د. سلمان بن سعود آل سعود، دار خضر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان، ١٤٢٣هـ.

١٨ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية، تونس. ١٩٦٦م.

١٩ – موسيقا الشعر ، د. إبراهيم أنيس، الطبعة الثالثة، دار القلم، بيروت – لبنان، ١٩٩٥ م.

٢٠ – ميزان الشعر ، د. بدير متولي حميد، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢١ – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م.

٢٢ – نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١م.

٢٣ – نظرية إيقاع الشعر العربي، د. محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس ، ١٩٧٨م.

الهوامش السفلية

١) انظر: موسيقا الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، الطبعة الثالثة ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٥ م ، ص١٩.

٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، الطبعة الأولى، الدار السودانية الخرطوم، ١٩٧٠م. ٨٦٥/٣ .

٣) انظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل بيروت – لبنان، ١٤٠١ هـ – ١٩٨١م، ١٣٤/١.

٤) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م، ص١٦٥.

٥) انظر: موسيقا الشعر ص٦٣.

٦) انظر: المرشد :إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٨٠/١ .

٧) انظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبدالحميد الراضي، مطبعة بغداد، ١٩٦٨م، ص١٩٢.

٨) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٢٦٨.

٩) انظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، الطبعة الرابعة، مطابع دار الكتب، بيروت ، ١٩٧٤م، ص١٢٣.

١٠) انظر: منهاج البلغاء ص٢٠٥

١١) انظر: نظرية إيقاع الشعر العربي، د. محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٨م، ص٢٧٤.

١٢) انظر: منهاج البلغاء ص٢٠٥.

١٣) انظر :إلياذة هوميروس (معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي)، سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة، بيروت، د.ت، ص٩١.

١٤) انظر: ميزان الشعر، د. بدير متولي حميد، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٣٣.

١٥) انظر: منهاج البلغاء ص٢٠٥.

١٦) انظر: دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، د. عبده بدوي، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤م، ص١١٦.

١٧) انظر: إلياذة هوميروس (معربة نظما وعليها شرح تاريخي أدبي)، سليمان البستاني ص٩٣.

١٨) انظر: علم العروض، عمر توفيق سفر آغا، دار الرشاد، ١٩٦٩م، ص٨٧.

١٩) انظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م، ص١١٤.

٢٠) انظر: في البنية الإيقاعية، د. كمال أبوديب، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤م ، ص٩١

٢١) انظر: الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. أحمد كشك، مكتبة النهضة المصرية، د.ت ، ص٧.

٢٢) نظرية الأدب ص١٧٣.

٢٣) ترمز العلامة (–) للمقطع الطويل، والعلامة (٧) للمقطع القصير.

٢٤) الملك سعود في وجدان الشعراء، د. سلمان بن سعود آل سعود، دار خضر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ١٤٢٣هـ، ١٢٥/٢.

٢٥) القطع : هو حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله بحيث تجيء (متفاعلن) على (متفاعلْ).

٢٦) الوقص: هو حذف الثاني المتحرك ، بحيث تجيء (متفاعلن) على (مفاعلن).

٢٧) الخزل: هو اجتماع الإضمار مع الطي، بحيث تجيء (متفاعلن) على (متْفعلن) .

٢٨) انظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى، الطبعة الثالثة عشرة، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٩٤هـ– ١٩٥٨م ، ص٥٦.

٢٩) الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك ، بحيث تجيء (متَفاعلن) على (متْفاعلن).

٣٠) انظر: نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي ص١٢٢.

٣١) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٢٥/٢.

٣٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٢٨/٢.

٣٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤١٩/٣.

٣٤) القبض: هو حذف الخامس الساكن، بحيث تجيء (مفاعيلن) على (مفاعلن).

٣٥) انظر: أهدى سبيل ص٤٠.

٣٦) الكف: هو حذف السابع الساكن، بحيث تجيء (مفاعلين) على (مفاعيل).

٣٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٢٦/٣.

٣٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٧٢/١.

٣٩) الخبن: هو حذف الثاني الساكن، بحيث تجيء (فاعلن) على (فعلن).

٤٠) أهدى سبيل ص١٨.

٤١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، الطبعة الثانية، منشورات النهضة، بغداد، ١٩٦٥م، ص٩٢.

٤٢) انظر: المرجع السابق ص٩٢.

٤٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٧٥/١.

٤٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٧٥/١.

٤٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٥٠٢/٣ .

٤٦) التشعيث : هو حذف أول الوتد المجموع ، به تجيء (فاعلاتن) على (فالاتن).

٤٧) انظر ما قاله البستاني في تعليقه على الإلياذة ص٩٣.

٤٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٨٨/٢.

٤٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٤٨/٢.

٥٠) الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، بحيث تجيء (فاعلاتن) على (فاعلا).

٥١) الخبن: هو حذف الثاني الساكن، بحيث تجيء (فاعلاتن) على (فعلاتن) .

٥٢) الكف: هو حذف السابع الساكن ، بحيث تجيء (فاعلاتن) على (فاعلات) .

٥٣) هذه الأبيات هي: (١-٢-١٠-١٦-١٨ ٢٠-٢١-٢٣-٢٩-٣٠-٣٣-٣٧-٣٩)

٥٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٠٢/١.

٥٥) القصر: هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه. بحيث تجيء (فعولن) على (فعولْ).

٥٦) الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. بحيث تجيء (فعولن) على (فعو).

٥٧) القبض: هو حذف الخامس الساكن، بحيث تجيء (فعولن) على (فعولُ).

٥٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٣٨/٢.

٥٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٣٩/٢.

٦٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٤٢/٢.

٦١) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٩٧/٣.

٦٢) الكشف: حف السابع المتحرك، وطي (مفعولاتُ) مع الكشف يصيرها إلى (مفْعلا) على وزن (فاعلن).

٦٣) الوقف: هو تسكين السابع المتحرك، وطي (مفعولاتُ) مع الوقف يصيرها إلى (مفْعلاتْ) على وزن (فاعلان).

٦٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ١٥١/١.

٦٥) انظر: الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٩٤م — ١٤١٥هـ، ص١٤٧.

٦٦) انظر: موسيقا الشعر ص٢٧٦.

٦٧) انظر: المصدر السابق ص٢٧٥.

٦٨) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ٦٢/١.

٦٩) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الثانية، دار النصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٣٧٤.

٧٠) التحليل الألسني للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٤م، ص٥٤.

٧١) انظر : العمدة، ابن رشيق، ١٧٣/١.

٧٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ١١٤/١.

٧٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٣٤/١.

٧٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢١٣/٢.

٧٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٨٩/١.

٧٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٢/١.

٧٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٩٥/١.

٧٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٢٧/٣.

٧٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٤٢/٣.

٨٠) العمدة ٢٦/٢.

٨١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٠٢/١.

٨٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٢٣/٢.

٨٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٠٧/٢.

٨٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٠٤/٣.

٨٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب ٦٩٩٦/٣.

٨٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ٨١/١.

٨٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٣٣/٢.

٨٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٢٠/٣.

٨٩) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، ص٤٠٠.

٩٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٠٧/١.

٩١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٨٥/٣.

٩٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢١٢/٢.

٩٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٢٧/١.

٩٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٥١/١.

٩٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ١١/٣.

٩٦) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانه، الطبعة الثانية، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ١٤٠٤هـ — ١٩٨٤ م، ٧/٣.

٩٧) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ص٢٧٦.

٩٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٧٢/٣.

٩٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ١١/٣.

١٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٦٦/٣.

١٠١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٩٧/٣.

١٠٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤١٧/١.

١٠٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢١٦/٣.

١٠٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤١٥/١.

١٠٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ١١٣/١.

١٠٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٧٩/١.

١٠٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٩٢/٢.

١٠٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤١٣/٢.

١٠٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٣٥/٢١.

١١٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٧٤/٢.

١١١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٧٥/٢.

١١٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٨١/٢.

١١٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣١/٣.

١١٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٠٦/٣.

١١٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٦١/٢.

١١٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٤٥/٣.

١١٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٠٣/١.

١١٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٨/١.

١١٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٥/١.

١٢٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٦/١.

١٢١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٨٩/٢١.

١٢٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٤٧/٢.

١٢٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٣٧/١.

١٢٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٥٥/١.

١٢٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٥٧/١.

١٢٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٢/٢.

١٢٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٧٧/٢.

١٢٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٠٦/٣.

١٢٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٩٥/٣.

١٣٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٢٨/٢.

١٣١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٨١/١.

١٣٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٣٢/١.

١٣٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٣٧/١.

١٣٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٠٨/١.

١٣٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٦٠/١.

١٣٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ٢٦١/٢١.

١٣٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣١٩/١.

١٣٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣١٩/١.

١٣٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٦٠/١.

١٤٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٨/٢.

١٤١) الملك سعود في وجدان الشعراء ٩١/٢.

١٤٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٩٩/٢.

١٤٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٩٩/٢.

١٤٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٠٠/٢.

١٤٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٨٣/٢.

١٤٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٨٦/٢.

١٤٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٨٥/٢.

١٤٨) الملك سعود في وجدان الشعراء ٥٤/٣.

١٤٩) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٦١/٣.

١٥٠) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٦٦/٣.

١٥١) الملك سعود في وجدان الشعراء ١٧٨/١.

١٥٢) الملك سعود في وجدان الشعراء ٣٥١/١.

١٥٣) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٤١/١.

١٥٤) الملك سعود في وجدان الشعراء ٨٣/٢.

١٥٥) الملك سعود في وجدان الشعراء ٨٣/٢.

١٥٦) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٦٦/٢.

١٥٧) الملك سعود في وجدان الشعراء ٤٠/١.



اختيار الشعر بين شاعرين سعوديين

إعداد : د. عبدالله بن سليم الرشيد
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

يعدّ انتقاء الشعر واختياره مظهراً من مظاهر التذوّق الفني للإبداع، الذي يتجاوز حدود النفس وأفقها الخاص إلى آفاق تذوقية أخرى : ثقةً في القدرة على سبر أغوار الجمال، وإدلالا بالذائقة الخاصة، وطمعا في التمازج بالأذواق الأخرى.

وقد شهد تاريخ الأدب العربي ألوانا من الاختيارات الشعرية،تختلف مذاهبها واتجاهاتها، تبعاً لذوق كلّ مختار وثقافته وفهمه لطبيعة الشعر وغايته من ذلك الاختيار؛ ولذلك تعدّ انعكاساً صادقاً لمذهبه الفني، وترجمةً لمشاعره، وتعدّ بعد ذلك جزءاً من آثاره التي بدراستها تكتمل رؤيتنا لحياته، ونستطيع بها الحكم على نمط تفكيره إن كان مفكراً،وعلى إبداعه ومنهجه فيه إن كان مبدعاً.

ومن هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة، موازنةً بين شاعرين سعوديَّيْن، لكلٍّ منهما مختارات شعرية.

صاحبا الاختيار/ تعريف موجز:

الأول: عبدالله بن خميس (ولد عام١٣٣٩هـ) وهو شاعر ناثر جغرافي، من آثاره: شهر في دمشق(١٣٧٥هـ) ومعجم اليمامة (١٣٩٨هـ) ومن جهاد قلم(١٤٠٢هـ) وعلى ربا اليمامة "شعر" (١٤٠٣هـ) ومعجم جبال الجزيرة (١٤١١هـ) وهو عضو في المجمع العلمي العراقي ومجمع اللغة العربية في القاهرة، وقد نال جائزة الدولة التقديرية في الأدب عام ١٤٠٤هـ. [١]

والآخر: غازي القصيبي (ولد عام ١٣٥٩هـ) وهو شاعر ناثر روائي غزير الإنتاج، من آثاره الشعرية: أشعار من جزائر اللؤلؤ (١٣٨٠هـ) و قطرات من ظمأ (١٣٨٥هـ) و معركة بلا راية (١٣٩٠هـ) و الحمّى (١٤٠٢هـ) ومن آثاره الأخرى: عن هذا وذاك (١٣٩٨هـ) و في رأيي المتواضع (١٤٠٤هـ) وهو أستاذ جامعي سابق، تولى بعض الوزارات وعمل سفيراً للمملكة في البحرين، ثم في المملكة المتحدة(بريطانيا) وما زال. [٢]

آثارهما / مادة الدراسة:

لابن خميس كتاب واحد يندرج في إطار هذه الدراسة هو (الشوارد) الذي طبع عام ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م ونشرته دار اليمامة بالرياض في ثلاثة أجزاء، الأولان يتضمنان مختاراته من الشعر الفصيح ، والثالث من الشعر العامي.

أما غازي القصيبي فكتبه التي تندرج في الاختيارات الشعرية هي:

١. **الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام** نشَرت طبعتَه الأولى المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ودار الفارس في عمّان عام ١٩٩٦م.

٢. **الريش والأفق** (بالاشتراك مع الشاعرة الاسترالية آن فير بيرن) طبع عام ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م ونشرته دار لاروس بأستراليا، وقد نشرت القصائد فيه بالعربية والإنجليزية، واسمه بالإنجليزية feathers and the horizon.

٣. **في خيمة شاعر** نشرَت طبعتَه الأولى دارُ رياض الريس في لندن عام١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، ونشِر جزؤه الثاني عام ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.

٤. **قصائد أعجبتني** نشرَت طبعتَه الثانية دارُ ثقيف في الرياض عام١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

٥. **مئة ورقة ورد** نشرَت طبعتَه الأولى دارُ تهامة في جدة عام ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، وهو ليس اختياراً خالصاً؛ إذ يشمل قصائد للشاعر نفسه،كما أنه ليس اختياراً شعرياً محضاً؛ فهو يتضمّن قطعاً نثرية له ولغيره، والذي له- شعراً ونثراً- يبلغ النصف تقريباً.

٦. **مئة ورقة ياسمين** نشرت طبعته الأولى دار تهامة في جدة عام ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، وهو كسابقه يتضمن بعض إبداعه شعرا ونثرا، وفيه اختيارات من الشعر والنثر العربي والأجنبي.

وقد تبدو الموازنة بين الرجلين غير منطقية، بالنظر إلى عدم توازن العدد؛ إذْ كيف يسوغ لي أن أوازن بينهما ،وليس للأول سوى كتاب واحد؟

بيد أن معرفة حجم هذا الكتاب تبدّد الإشكال، فهو في مجلدين تتجاوز صفحاتهما الثمانمئة ، وذلك بإلغاء المجلد الثالث الذي خصّ به الشعر العامي.

نظرات في العناوين:

إن أول ما يستوقف النظر في اختيارات هذين الشاعرين هو اختلاف نمط العنونة بينهما اختلافاً كبيرا.

فابن خميس عنون مختاراته بـ (الشوارد) وهي القصائد السائرة، جمع شاردة، وهي من التعبير المجازي؛ إذْ إن أصل الشرود للبعير والدابَّة، يقال : شرد البعير إذا نفر واستعصى على صاحبه[٣] ، فجاء – أي ابن خميس – باسم معرَّف،جانحاً في ذلك إلى طريقة القدماء في تسمية مختاراتهم، كالحماسة والوحشيات لأبي تمام (ت٢٣١هـ) وكتاب الاختيارين للأخفش الأصغر(ت ٣١٥هـ) وحماسة الظرفاء للزوزني (ت٤٣١هـ) وأغلب ما سمِّي بالحماسة يأتي معرَّفاً بـ(ال) أو بالإضافة.

واختيار العنوان معرَّفاً يشي بالميل إلى الذائقة الجماعية ، التي عُرف بها ابن خميس؛ بل إنه يصرِّح بذلك في مقدمته قائلاً : إن الشارد من الأبيات «يلقى من الحظوة والحفاوة ما يجعله يحتل من الكتاب ناصيته، ومن المنتدى صدره، ومن بيان الخطيب الوقفة المعجبة المطربة»[٤]

ويدل أيضاً على إيثار الطريقة المأثورة في تذوّق الشعر وانتقائه، وهو لايرى في ذلك غضاضة ولا حرجا، يتضح طرف من ذلك في شرحه للهدف من هذه الاختيارات في قوله: « يريد المتحدِّثُ أن يدعم فكرته،ويريد الكاتب أن ينتزع الانتصار أو يفحم الخصم ، فيأتي ... بالبيت أجيد سبكه،ونُغِّم جرسه، وشرُف معناه، وأحكم مبناه »[٥] فهو يفهم الشعر إذاً على أنه غائيّ؛ ولذا انتقى منه ما يحقق هذا الهدف، ورأى أن وصفه بالشوارد يصيب المحزّ.

و(ال) في (الشوارد) عهدية ، فهو يشير إلى أن اختياراته هذه هي مما عهده الناس قبله، يقول: «آثرت تسميته بالشوارد، وهو من شاردة الإبل، إذا فارقت ذودها، ودخلت إبلا أخرى وأخرى، فعُرفت عند الأكثرين صفة وسِمَة، بينما الأخريات لا يُعرَفن، وهكذا شأن شوارد الشعر، يخرج البيت

من قصيدته، فتتناوله الألسن، وتتناقله الرواة، وتذيع شهرته، ويكثر انتشاره»[٦]

أما القصيبي فقد خالفت عناوينه هذا النهج، إذ نحا فيها منحى تجديد يا يوحي بطريقته في الاختيار، فثاني عناوينه – بحسب الترتيب الأبجدي – (الريش والأفق) يبدو عنواناً شعرياً، فيه مسحة من غموض، وقد استقاه من قصيدة جاءت ضمن هذه المختارات، وورد فيها هذا التركيب:

وكنتَ له الريشَ والأفقَ

كنتُ النجاةَ من الصمت[٧]

وإن كنتُ أرى أنه وقع في شرَك الإعجاب بالتركيب، فلم يتنبَّه إلى ضرورة التجانس بين العنوان والمضمون، علماً أن اشتراك الشاعرة الأسترالية (آن فير بيرن) معه في هذا الكتاب يجعل الأحكام قلقةً غير جازمة؛ لاحتمال أن يكون لها أثر في كثير من المسائل والقضايا المتعلقة به، ومع ذلك فالكتاب يمثِّل وجهة نظر القصيبي بلا ريب.

أما عناوينه (في خيمة شاعر) و(مئة ورقة ورد) و(مئة ورقة ياسمين) فقد اشتملت على إضافة، ولكنها إضافة لا تفيد التعريف، بل التخصيص، وكأنه يهرب من أن يأتي بما يعرفه الناس، وهو يجنح فيها أيضاً إلى شاعرية العنونة .

أما العنوان في (قصائد أعجبتني) فقد بناه على كلمة منكَّرة يليها وصف،وفيه من الدلالات الشيء الكثير، فهو اقرب إلى التواضع في عرض الاختيار والتجرد وعدم محاولة التأثير في القارئ.

كما أن وجود ضمير المتكلم ذو دلالة نفسية؛ توحي إلى القارئ بأن الذوق الخاصَّ هو الحكم فيها، وأن من يطالعها قد يخالفه الرأي، فلا يرى فيها ما يستحق الانتقاء والإشادة.

وأما (الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام) فقد جاء به على الطريقة التقليدية القديمة، التي تؤثر السجع، ويبدو أنه نهج هذا النهج ليوازن بين العنوان والمضمون؛ فالذي في هذا الكتاب أقرب إلى ضرب الشواهد منه إلى الاختيار المحض. لأنه مسوقٌ فيه إلى محاولة الإقناع بفكرة – سيأتي بيانها– أكثر من كونه عارضاً لذوقه؛ ولذا أخّرت الحديث عن عنوانه مع أنه الأول أبجدياً.

وقد استبان إذاً أول الفروق بين الشاعرين، فابن خميس يسيرٌ اختيارَه ذوقٌ أو وجدانٌ جماعيّ في الغالب، وأما القصيبي فذو ذوق خاص أو وجدان ذاتي في الغالب.

وقد ألمح كل منهما إلى هذا، فابن خميس يقول: «لقد كان لهذه الشوارد... دور كبير في حياة العرب السياسية والحربية والاجتماعية والثقافية... وكانوا إذا استجادوه (أي البيت) حكموا لشاعره بالتبريز من أجله ، أو حكموا على أنه(كذا!) أحسن ما قيل في بابه»[٨]، كما أورد في مقدمته شواهد على ما للشوارد من الأثر في حياة العرب، وروى قصصاً كان للشعر فيها أثر كبير[٩]، ولا شك في أن الروح الجماعية ظاهرة كلّ الظهور في كلامه هذا.

أما القصيبي فتبدو ذاتيته من تساؤله : هل للإعجاب بالشعر أسبابه الموضوعية ؟ ثم إردافه ذلك بقوله: كل ما أدري أنها استوقفتني وشدّتني[١٠]، وهذا يكفي، فهو إعجاب ذاتي محض. قد لا يعرف أسبابه.

وتلك مسألة متوارثة ، فقد «يُستحسن البيت ويُثنى عليه، ثم يُستهجَن نظيره في الشبه لفظاً ومعنى... فيُعرَض عنه؛ إذ كان ذلك موقوفاً على استحلاء المستحلي، واجتواء المجتوي»[١١]، وقد أشار بعض النقاد القدماء إلى أن الناقد الحاذق قد يُسأل عن سبب اختياره شعراً دون شعر، فلا يمكنه في الجواب إلا أن يقول: هكذا قضية طبعي.[١٢]

ولكن القصيبي في كتابه (قصائد أعجبتني) تجاوز مدار الإعجاب المبهم، إلى مدار الإعجاب المعَلَّل، بل تعدّاه إلى التحليل والنقد، وسأعرض لهذا الجانب بمزيد تفصيل.

دواعي الاختيار وأهدافه:

يمكن القول : إن ابن خميس نحا منحى تثقيفياً تعليمياً، وهذا النمط من الاختيار مما أولع به القدماء، مثلما نرى في المفضليّات و الأصمعيات؛ إذ إن هاتين المجموعتين قامتا على «تحقيق فائدة قارئهما، من حيث تقويمُ سليقته اللغوية وزيادة ثروته».[١٣]

وقد صرَّح ابن خميس بأن هدفه من هذا الاختيار هو تعميم الاستفادة من هذا الشعر،وتقديم المتعة للقارئ، وتزويده بمحصول ثقافي[١٤]، بل إن بعض ما اختار من الشعر يدلّ على غاية توجيهية محضة؛ لأنه من النظم الذي لا يتجاوز أفق التعبير العادي، مثل:

لا تَتَبعْ كلَّ دخان ترى

فالنارُ قد توقد للكيِّ

وقسْ على الشيْء بأمثاله

يدلّكَ الشيْء على الشيِّ[١٥]

ومثل :

أصخْ لي فليس العلم إلا بستة

سأنبيك عن تفصيلها ببيان

ذكاءٌ وحرصٌ واجتهادُ وبُلغةٌ

وإرشاد أستاذ وطولُ زمان[١٦]

وأمثال هذا النظم التعليمي التقريري البعيد عن روح الشعر كثير فيما انتقاه ابن خميس،ومن الصعب جداً أن يوصف بأنه من الدرر الغوالي، كما نعته في مقدمة الكتاب[١٧] ولكن مذهبه في فهم الشعر على أنه(كلام موزون مقفّى ذو معنى) سوّغ له أن يدرج في اختياراته هذا النصائح التعليمية الموزونة.

ولابن خميس غاية أخرى، أوضحها بقوله: «فحفظ الشعر وتذوقه، ومن ثَمّ اختياره ونقده واصطفاء الأجود منه، مراحل تسبق قرضه، وتأتي موطِّئةً لإنتاج ثمينه وجيده، حينما تتلاقى روافده ويطيب غراسه».[١٨]

وهذا مذهب قديم، سار عليه كثير من جامعي الشعر ومختاريه، يريد أحدهم بما جمع أن ييسِّر للمتعلمين قرض الشعر وإنشاءه، وكأن الشعر علمٌ يمكن أن يستنبط بالدراسة، أو يُستعان على إنشائه بالحفظ والاستظهار!

والحقّ أن المختارين القدماء انقسموا حيال هذه المسألة قسمين: قسماً أراده عونا لمن أوتوا ملكة الشعر، وقسماً آخر قصد به تهيئة طرف من الأدب -بمفهومه القديم- للشداة من المتعلمين، ليكتمل لهم الظرف بحفظ الشعر، وليقتدروا من بعد ذلك على نظم الكلام الموزون المقفَى، ولم يقصدوا به تخريج شعراء، ولعلَّ مما يؤيدُ هذا قدرةَ كثير من العلماء القدماء على النظم العلمي في شتى فنون العلم، وهذا النهج ليس خاصا بكتب الاختيارات الشعرية فحسب، بل هو شائع في كتب الثقافة الأدبية العامة كذلك، التي ترمي قبل كل شيء إلى تكوين ملَكة البيان لدى صاحبها، وجعله قادراً على إجادة التعبير عن أفكاره.[١٩]

ويقتضي الإنصاف أن أقول: إن هذا المذهب ذو فائدة جليلة، إذا نظرنا إلى المسألة من جهة كونها تيسّر للدارس استظهار بعض ما ينتفع به من الحِكَم- وإن كانت تقريرية ليس فيها روح الشعر- وترفع مستوى ذخيرته من التعبير اللغوي الفصيح، فيعلو أسلوبه، ويقتدر على الإبانة.

ويجب ألاّ نُغفل أن ابن خميس يتوجَّه باختياره هذا إلى طبقة عريضة من الناس، وهي التي تلتمس الحكمة الواضحة والمثل الظاهر والنصيحة الموزونة والطرفة الضاحكة؛ ولذا كثُرت أمثال تلك الأبيات المشار إليها، ولعلّه أيقن بصدق المذهب الذي يرى أن لكلٍّ ضرب من ضروب الإبداع والجمال «رسماً من النفوذ والاعتلاء».[٢٠]

إن ابن خميس قد راعى أذواق الجمهور العريض من المتلقين، فبنى أغلب مختاراته على الوضوح والبعد عن الإبداع العالي الذي لا يلائم في نظره إلا طوائف محدودة من الناس، وقد كان هذا المذهب مما سار عليه المفضل الضبي(ت نحو١٦٨هـ) – أعني مراعاة أحوال أهل زمانه – ولذلك نالت اختياراته التي توخّى فيها الجزالة اللغوية والغريب والمعاني الدقيقة، حظوة لم تنلها الأصمعيات، التي كانت أقرب منها مأخذاً، وأعذب ألفاظاً، وما وقع ذلك إلا لأن الناس آنذاك كانوا «يطربون للإنشاءات المليئة بالألفاظ الغريبة الكثيرة، أكثر من طربهم بقريناتها السهلة العذبة».[٢١]

وقد أبان ابن خميس توخيه ما يرضي جمهور المتلقين بقوله مخاطبا القارئ: إن هذه الشوارد «تعيد لك ذكرى،أو تروي لك مجداً،أو تسبح بك في حلم،أو تنبه فيك عاطفة،أو تحملك على عزم،أو تصرفك عن خاطر،أو تعيش بين هذه وهذه متلذِّذاً مستطرفا».[٢٢]

إن اختلاف الأذواق وتباينها يجعل المختار في مندوحة من أمره، وقد يسوِّغ لنفسه أن يورد من الشعر ما يراه غيرُه مغسولاً، لا إبداع فيه، ولكنَّه مع ذلك يفتح على نفسه باباً، يلِجُ منه النقد، إذ إن ما ارتضاه في اختياره يمثِّل ذائقته بلا ريب، وقد يختلف هذا النقد استحساناً أو تهجيناً، ولكلٍّ وجهة هو مولّيها.

غير أن أشدّ انتقاد يوجَّه لابن خميس هو في وصفه اختياراته تلك بأنها درر وغُرر، ولم يكتف بهذا، بل قال ينعتها شعراً:

درّ يتيم الأمهات مشذرٌ
مما يلقيه القرائح عبقرُ
سلكته في سمط الزمان بدائه
بروائع الفكر الصنَّاع تفجَّر[٢٣]

وهذا الوصف المجلجل – وإن صدق على بعض الاختيار- يبعد عن أن يكون وصفاً صادقاً لكثير مما تضمنه كتابه.

أما القصيبي فإن اختياره لم يكن مراداً به التعليم والتوجيه، بل كان يقصد أن يعرض ذوقه على القارئ في أغلب مختاراته؛ ولذا جاءت عنده في تحليل القصائد التي أعجبته جُمل مثل: لهذه القصيدة مكانة في نفسي، و: هذا حكم شخصي بحت، و:هذه القصيدة أقرب إلى قلبي.[٢٤]

ويستقل كتاباه (الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام) و(الريش والأفق) بأهداف أبعد من مجرد التذوق، فأما الأول فقد قصد منه التوصل إلى إثبات فكرة أن الفقهاء الأوائل كانوا يتبسّطون في تناول المعاني الشعرية التي تكثر عند معاصريهم في باب الغزل، حتى ما كان منها خارجاً عن المألوف أو المقبول شرعاً، كالخمريات[٢٥] والغزل بالمذكّر[٢٦] ووصف محاسن المرآة الحسيّة وصفاً صريحا، حتى إنه اختار

من نونية ابن القيم (ت٧٥١هـ) أبياتاً في وصف الحور العين، وعنونها بـ(حورية الجنة: وصف حسّي) [٢٧]

ومن دلائل إرادته إيصال تبسط الفقهاء، أنه جعل عنوان إحدى النتف: (بعد صلاة الجمعة)، وهو ينظر في هذا إلى قول راوي الأبيات: إن أحد العلماء أنشدهما بعد صلاة الجمعة، وهما:

أحبابنا قد نذرتْ مقلتي
لا تلتقي بالنوم أو نلتقي
رفقاً بقلب مغرم واعطفوا
على سقام الجسد المغرق[٢٨]

فكأنه يريد بذلك الإلحاح على حب العلماء للغزل، وعدم تحرّجهم من إنشاده حتى في الأوقات المباركة، يقول: «قد تجيء هذه المجموعة صدمة لأولئك الذين يجهلون التراث الإسلامي، وما انطوى عليه من تسامح رائع، وتآخ بين مختلف فروع الفكر والثقافة»[٢٩]

وهو متأثر في كتابه هذا بعلي الطنطاوي(ت١٤٢٠هـ) وعبدالله كنون(ت١٤٠٩هـ) فإن للأول مقالة عنوانها (من غزل الفقهاء)[٣٠] وللآخر كتابا بعنوان (أدب الفقهاء)،وقد أثبتهما القصيبي في ثَبَت مراجعه.

فأما الطنطاوي فقد أراد بمقالته الردّ على من قال له:«ما لك وللحب وأنت شيخ؟ وليس يليق بالشيوخ والقضاة أن يتكلموا في الحب أو يعرضوا للغزل»[٣١] ويسأل بعدما أورد طائفة من غزلهم: أين من يزعمون أن الفقهاء كرهوا الشعر أو تنزّهوا عنه؟

أما كنّون فكان يقدّم بحثا علميا؛ ليثبت أن «أدب الفقهاء أدب حيّ معَبرٌ»[٣٢] وكان يرى أن غزلهم يتميّز بشيء من التحفّظ الذي يقتضيه وقار العلم،[٣٣] وقد سلك القصيبي مسلك الطنطاوي في القصد والهدف، وإن خالفه في عدم التعليق على ما يراه غير لائق بمقام العلم والخُلُق القويم، كما سلك مسلك كنّون في إثبات أن نخبة من الفقهاء ينظمون من الشعر أرقّه ومن الغزل أجمله.[٣٤]

ولكنه- أي القصيبي – كان ينظر من خلال ما انتخب من غزل الفقهاء إلى ما يُثار من تشنيع على شعراء الغزل الصريح الماجن- والقصيبي في رأي أحد النقّاد واحد منهم- ونعت لهذا الشعر بأنه «حسيَّة مغرقة، ووقاحة ليس بعدها حياء»[٣٥] فكأنه باختيار غزل الفقهاء الصريح الماجن يردّ على ذلك الناقد، ويدفع عن نفسه تهمة التعدّي والوقاحة؛ وإن كان قد أسرف في انتقاء بعض هذا الشعر الخارج عن حدود الأدب، مع ما يعتور نسبة بعضه من شك كبير، وقد كان له مندوحة عن اختياره، ففي شعر الفقهاء نماذج غزلية أجود فناً وأنقى معنى.

أما كتابه (الريش والأفق) فقد هدف منه- بمشاركة الشاعرة الاسترالية – إلى عرض الإبداع العربي على فئة من القراء غير العرب؛جاء في مقدمة الكتاب: «تفاهمنا على طريقة العمل،وهو أن يتم اختيار نماذج من البلدان العربية للتعبير عن الروح التي تنتظم تلك البلدان من خلال شعرائهم وشعرهم»[٣٦] ولذا كان هذا الكتاب ذا سمات ومنهج يخالف سائر كتبه، وسأعرض لهذا الأمر في تضاعيف هذه الدراسة.

منهج الاختيار:

ذكر ابن خميس في مقدمة كتابه حاجة المكتبة العربية إلى مؤلَّف يجمع ما انتثر من الشعر، ليكون مرجعاً لمن أراد بغيته من تلك الدرر الغوالي – كما نعتها- ولذا سار في جمع الشعر وانتقائه على رؤية باحثة عن الممتع المفيد للقارئ،حتى يحقّق الغاية التي ذكرها من قبل.

وبالنظر إلى كون ابن خميس راويةً للشعر أكثر من كونه شاعراً – إذْ لم يصدر له طَوالَ مسيرته الشعرية سوى ديوانين ليسا بالكبيرين- غلبت عليه صفة (الراوية) الذي يتغيَّا إمتاع السامع والقارئ، ويلحّ على الموضوع أكثر من إلحاحه على الفن والإبداع، شأن النديم والمسامر قديماً وحديثاً.

وقد صرَّح بما يؤيد هذا، حين قال: «وكنت... أتصيد هذه الشوارد من أفواه الرواة، وألتقطها من بطون الكتب، وأعنى بجمعها من هنا وهنالك، حتى اجتمعت لديَّ حصيلة جيدة... اختزنتها الذاكرة، أو اقتنصها القلم»[٣٧].

وتصيُّد الشعر القديم من أفواه الرواة في زمننا هذا يدلّ على غياب المنهجية العلمية؛إذْ إن هذا الشعر مدوَّن محفوظ في بطون الكتب،ولا يقبل من الكاتب أو المؤلف اليوم أن يورد ذلك الشعر،ثم ينسبه إلى الرواة، أو يحيل القارئ إلى السماع، وابن خميس بهذا الصنيع يؤكّد وصف (الراوية) الذي أسبغتُه عليه.

وقد جعل مختاراته مرتَّبةً بحسب قوافيها، دون النظر إلى موضوعاتها؛ ليسير معه القارئ بعفوية – كما قال- وليسلم الكتاب من حشد العناوين،[٣٨] وهذا ما جعل بعض ناقديه يرى في إخضاع ترتيب المقطوعات للقوافي لا للموضوعات، طريقةً غيرَ ذات فائدة ، إلا للذين يحفظون بيتا أو بيتين، وهؤلاء- في نظره- ليسوا في حاجة للرجوع إلى الكتب، وهم قلة.[٣٩]

وقد اقترح محمد حسن عواد (ت١٤٠٠هـ) على ابن خميس أن يجمع بين طريقتي الترتيب على القوافي ، والترتيب على المعاني، وذلك من خلال إلحاق فهارس شاملة، تخدم الكتاب بغزارة الفائدة، والتبسيط وحسن التناول،[٤٠] وذلك النقد في موضعه؛ فإن الكتاب – بهيئته الراهنة- لا يخدم القارئ، ولا يمكنه الإفادة

منه ما لم يرتّب على المعاني، وتلحقَ به الفهارس الكاشفة للأعلام والبلدان والقوافي وغيرها مما تظهر الحاجة إليه.

ومع أن ابن خميس لم يلتفت إلى الأغراض والموضوعات، فإنه خصَّ الغزل بباب مستقل، رتَّب ما اختاره منه على حسب القوافي كذلك،يقول: «وفي ذيل هذا الكتاب رقائق غزلية،وشقائق سندسية، هي لقارئ هذا الكتاب إحماضٌ، ولمستقرئه نزهة فكرية، يسبح فيها مع الشعراء الغزليين في أبدع وأمتع ما أنتجته قرائحهم».[٤١]

ويجب التنبه لوصفه الغزل بأنه إحماض ونزهة،إذْ كأنه يعني أن ما سبقه كان جدّاً لا هزْلاً، أقرب إلى العلم منه إلى الشعر، وكأنه من جهة أخرى يعتذر عن اختيار الغزل؛لأنه قدَّر أن البيئة التي يعيش فيها سوف تنكر عليه صنيعه هذا.

ثم إنه من بعدُ يصرِّح بأنه سلك في الاختيار طريقة أخرى – وإن كانت متضمَّنَةً فيما ذكره سلفاً- وهي استعراض كتب المختارات الشعرية وانتقاء ما يستجيده منها،[٤٢] وهذا يعضد ما أذهب إليه من سيطرة الذوق الجماعي على ابن خميس؛ فهو يتخوَّف انتقاء الجديد؛ومن أجل هذا قلّ عنده الشعر الحديث بل ندر، وهو أيضا يحرص على البناء على ذوق سابق؛ متأثِّراً بما صنعه كثير من المختارين القدماء الذين كانوا يعمدون إلى اختيارات سابقة، فينتقون منها، كالأخفش الأصغر في كتاب الاختيارين، وابن أبي زيد القرشي (ت أوائل القرن الرابع) في جمهرة أشعار العرب؛ إذ نقلا كثيراً من قصائد المفضّليّات والأصمعيات.

وليس بصحيح ما ذكره أحد الدارسين من أن ابن خميس انتقى الشعر على ذوقه وهواه،[٤٣] بل هو في الحقيقة انتقى على أذواق الناس وأهوائهم في الغالب، ولم يحكِّم ذوقه إلا نادراً.

وهذه نماذج مما اختاره ابن خميس من الشعر الذائع، يُستَدَلّ بها على ما عداها، وهي من الشعر المتناثر في كتب المختارات الشعرية والمدونات الأدبية القديمة، تدل كثرة ورودها في كتبهم على أنه حاول أن يحقّق مفهوم البيت الشارد كما أراده:

ولستَ بمستبقٍ أخاً لا تلُمّه
على شعَث، أيّ الرجال المهذب؟[٤٤]

إن الناس غطوني تغطيت عنهم
وإن بحثوا عني ففيهم مباحثُ[٤٥]

ولرب نازلة يضيق بها الفتى
ذرعا وعند الله منها المخرج[٤٦]

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدته
على طرف الهِجْرانِ إن كان يعقلُ[٤٧]

وابن خميس يورد الشعر المختار ثم يذكر اسم قائله إن كان يعرفه، ويضع نقاطاً إن جهله، معتمداً في ذلك على ذاكرته، ولهذا كثر عنده الغلط والخلط، وقد نبه إلى هذا الأمر بعض من تعرّضوا لكتابه، مثل علي جواد الطاهر (ت١٤١٧هـ) الذي استدرك عليه بعض الشعر الذي لم ينسبه، وبعض ما جاءت نسبته خطأ.[٤٨]

ومن الخطأ الذي وقع فيه لاعتماده على الذاكرة روايته بيت المتنبي على هذا النحو:

ولم أرَ في عيوب الناس عيبا
كنقص القادرين على الكمال[٤٩]

وصوابه: (على التمام)،[٥٠] ومثله أبيات أخر أخطأ في روايتها، فلم يأت بها على الوجه الصحيح،[٥١] كما أنه كرّر عدّة أبيات في مواضع مختلفة على تقاربها،[٥٢] علماً أنه نبّه في آخر الجزء الثالث إلى بعض ما وقع فيه من سهو ونحوه، ولكن ذلك لا يمنع من الإشارة إليه.

كما أن منهجه في ذكر أسماء القائلين مضطرب، فهو يذكر الشريف الرضي(ت٤٠٦هـ) باسمه هذا مرة، ويذكره مرة أخرى باسم الموسوي، أما صفي الدين الحلي(ت٧٥٠هـ) فيأتي باسمه هذا تارة، ويأتي تارة أخرى باسم الصفي الحلي، وتارة ثالثة يسميه ابن سرايا، وقد ألمح الطاهر إلى هذا الاضطراب في تعليقه.[٥٣]

وينسب ابن خميس الشعر أحياناً إلى شبه مجهول، فلا هو الذي أبان قائل الشعر حقّ الإبانة، ولا هو بالذي تركه غُفلاً، فهو ينسب بضعة أبيات إلى (ربيعة) ! فمن ربيعة هذا؟[٥٤] وينسب بيتاً آخر إلى (سفيان)![٥٥] ولعلّ القارئ سوف يضطرّ عند رغبته في معرفة القائل إلى بذل جهد يفوق الجهد الذي بذله ابن خميس.

وأما القصيبي فهو يصرِّح بأن اختياراته لا تسير على منهج، بل أغلبها- كما وصفها- جولة عشوائية في الشعر العربي قديمه وحديثه،لا تلتزم بمنهج ولا بتسلسل تاريخي ولا بطبقات الشعراء،[٥٦] والمعتمد عليه عنده هو الإعجاب، فمتى أعجبه الشعر انتقاه.

وهذا من أهم الفروق بين الشاعرين، فإذا كان ابن خميس يختار برؤية الراوية الذي يتطلّب إمتاع القارئ وإفادته؛ فإن القصيبي ينظر إلى ما يقرأ من الشعر بعين الشاعر الباحث عن متعة الفن وتألق الفكر،أي أنه يستحسن الشعر حسب شهوته، كما يعبرٌ ابن فارس(ت٣٩٥هـ)[٥٧] دون أن يكون لقارئ مختاراته المتوقَّع أثر في انتقاء بيت وإغفال بيت آخر؛ ومن أجل هذا ظهر عنده بجلاء الذوق الخاص الذي أكاد أفتقده في كتاب ابن خميس.

بل إن القصيبي ينعى على بعض النقاد والقراء ضيق أفقهم في التعامل مع الشعر، ويرى أن أعظم إساءة يوجّهها قارئ الشعر إلى نفسه هي حين ينساق وراء تصنيفات تحكّميّة، ويعطّل ذوقه الشخصي.[٥٨]

ولكن القصيبي عطّل – فيما يظهر- ذوقه الشخصي في كتاب (الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام)؛ إذ انتقى أبياتا ليس فيها ما يوافق مذهبه في استكناه جمال الشعر؛ وما ذلك إلا لأنه أراده شواهد ودلائل على الهدف الذي أسلفت ذكره، فنظر إلى المضامين ولم ينظر إلى الفن إلا لماما، ثم إنه اتبع فيه نهجا علميا لم يتّبعه في سائر كتبه، فقد كان يترجم لمن يختار له، ويحيل القارئ إلى المرجع، وزاد أن ألحق بالكتاب قائمة بالمراجع، وهذا ما يدعو إلى الحكم على هذا الكتاب بأنه بحث علمي- وإن اكتفى بسرد الشعر- أكثر من كونه اختياراً.

ولعلّ المنهجية العلمية تتّضح أكثر في كتابه المشترك (الريش والأفق) ،إذ جاء في المقدمة أنه اتفق مع الشاعرة الاسترالية على خطة تقتضي أن يتمّ الاختيار على أساس نصف القرن الماضي، وأن يكون الاختيار شاملاً لكل المدارس القديمة والحديثة، وأن تُختار قصائد- لا أبيات مفردة- تعكس شعور الشعراء نحو ما يهم ضمير الناس، مثل الاهتمام بالدين ومشكلات الناس الاجتماعية والقضايا السياسية.[٥٩]

وكلا الشاعرين متأثر بفكرة (بيت القصيد) أو البيت السائر، وابن خميس أشد تأثراً، وهذه الفكرة مما شاع عند القدماء، ولها ما يسوّغها، وقد سار عليها جمهرة من النقاد المتذوّقين في العصر الحديث ، وهذه الفكرة يُحفَل فيها بالبيت الواحد أو المفرد؛ لما فيه من أسلوب رائق ومعنى شائق ،دون أن تُبْصَر الظاهرة الأدبية في الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الأدبية، وإنما في البيت، في النادرة اللطيفة، وفي العبارة المتفرّدة .[٦٠]

ويبدو أن لمنهج أبي تمام أثراً كبيراً فيهما، بل في كلّ أصحاب الاختيارات من بعده، فقد كان يعمد إلى المقطوعات، وقلّما يروي قصائد كاملة،[٦١] لأنه في الحقيقة كان يبحث في الشعر القديم عما يؤيد مذهبه الشعري، الذي اختلف عليه أهل زمانه، فلم يعبأ بإيراد القصائد، وإنما كان يكتفي منها بما يقطع حجّة من هجّنوا طريقته.[٦٢]

إن أكثر اختيارات هذين الشاعرين هي أبيات مفردة أو نُتَف (والنتفة في اصطلاح القدماء البيتان) وقد يكون الداعي إلى هذا هو الاضطرار إلى الاقتصار على الجانب المتبلور من القصائد،[٦٣] وهذا الأمر يشاركهما فيه كثير من أصحاب الاختيارات في العصر الحديث، كإبراهيم العُرِّيض (ت١٤٢٣هـ) وخليفة التلّيسي.

ولا نجد قصائد كاملة عند ابن خميس إلا في النادر، بل إنه يعمد أحيانا إلى تقطيع القصيدة الواحدة، فمن ذلك أنه أورد اثني عشر بيتاً من لامية العجم منفردة في موضع، ثم أورد خمسة أبيات أخرى منها في موضع آخر،[٦٤] والأمثلة على هذا كثيرة، ومردّ هذا- في نظري- إلى اعتماده على الذاكرة، كما أنه لا يحفل بأن تجيء القصيدة متلاحمة أو مقطّعة؛ لما استقرّ في ذهنه من طلب الفكرة المعجِبة والمعنى اللطيف، وإن فُصِلت عن السياق العام لها.

كما أن كثرة اطلاعه في اختيارات المتقدمين- وبخاصة المتأخرون منهم- سوّغت له أن يقطّع أبيات القصيدة الواحدة، فإن هذا الأمر مما جرى عليه أكثرهم، فمن ذلك أن أحدهم اختار بيتاً للمتنبي، ثم أردفه بأبيات أخرى لغيره، ثم عاد إلى قصيدة المتنبي نفسها مورداً منها بيتاً آخر.[٦٥]

أما القصيبي فكتاباه (الريش والأفق) و(قصائد أعجبتني) لا يتضمنان إلا القصائد، فأما الأول فقد كان ذلك أمراً منهجياً فيه؛ لكونه يقدّم نماذج من الشعر العربي الحديث إلى غير العرب، ولا يمكن فهم الشعر والامتزاج بمعانيه وتجلّياته الفنية دون النظر إلى قصائده على أنها كتلة واحدة، تمثّل وحدة موضوعية وعضوية، بالإضافة إلى أن أغلب الشعر الحديث يكاد لا يتضمن ما يسمّى (بيت القصيد)، وبخاصة ما كان منه مبنياً على التشكيل الحديث.

وأما كتابه الآخر(قصائد أعجبتني) فلم يتضمن سوى خمس قصائد، ولم يكتفِ بالاختيار في هذا الكتاب، بل زاد عليه أن نهج نهجاً تحليليا، هو أقرب إلى الدراسة النصّية منه إلى الاختيار المحض، وأضاف إلى ذلك أن وضع لكل قصيدة عنواناً يوحي للقارئ بطبيعة فهمه وتناوله لها (القصيدة/ المسرحية- القصيدة/ الملحمة- والقصيدة/ الرواية- والقصيدة/ الفيلم- والقصيدة/ السيمفونية) وبذلك يمكن الحكم عليه- هنا - بأنه خرج من دائرة الإعجاب والتأثر إلى دائرة النقد الذي يمتزج فيه التحليل بالشرح، محاولا العبور إلى رؤية جديدة، متنكّباً سبيل النقاد أصحاب المنهج اللغوي.[٦٦]

وقد حاول في كتابه هذا أن يعلل أسباب اختيار بعض القصائد، فقال عن قصيدة (حديث دمية) لإبراهيم العُرَيِّض: «لهذه القصيدة في نفسي مكانة خاصة لأمور عديدة، منها أنني أحب شعر الرثاء، وأعتبره أصدق أنواع الشعر... ومنها أنني أحب الشعر الذي يتحدث عن الأطفال...».[٦٧]

وقد كان من منهج القصيبي في كتابيه (الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام) و (في خيمة شاعر) أن يفرد لكل شاعر ورقة أو بضع ورقات، يحشد فيها ما اختاره له دون أن يختلط بغيره،

ثم يضع لكل اختيار عنواناً، ربما يُستَدَلّ به أحياناً على سبب الإعجاب، فمن ذلك عنونته هذا البيت بـ(غرور):

فـإن تصـلـي أصـلـكِ، وإن تبيني

بصـرمـكِ قبـل وصـلكِ لا أبـالي

وعنونته لهذا البيت بـ (ضيافة الهم):

كـان الـهـمَّ ضـيـفـك فـهـو يلقى

عـلـى الـقـسـمـات بـشـراً وارتـيـاحـا

وجعله (ذوائب تكتُبُ) عنوانا لهذا البيت:

بـعـيـدة مـسـقـط الـقـرطـين تقـرا

خـطـوطَ ذؤابـتَـيْـهـا في الـتـراب[٦٨]

وهو في طريقة العنونة للأبيات متأثر بما فعله علي أحمد سعيد (أدونيس) في ديوان الشعر العربي، وأغلب ما ارتضاه القصيبي في عناوينه جاء قويَّ الدلالة عصريّا ثاقباً.[٦٩]

أمـا في (مئة ورقـة ورد) و (مئة ورقـة ياسمين) فقد كان حيناً يختار أبياتا مفردة، وحينا يختار قصائد، وبخاصة في مختاراته من الشعر الأجنبي.

وعلى ذلك يكون اختيار ابن خميس ذا مستويين : اختيار أبيات مفردة ونُتَف/واختيار مقطوعات، أما القصيبي فكان اختياره على ثلاثة مستويات: الأبيات المفردة/ والقصائد/ والقصائد المحلّلة تحليلا موضوعيا.

مصادر الاختيار:

سبقت الإشـارة إلى أن ابـن خميس بنى اختياره على اختيارات سابقة، فمصدره الأول هو كتب الاختيارات القديمة، وأبرزها المفضليات التي انتقى منها كثيرا من الأبيات، وكذلك الأصمعيات .

ثم تأتي حماسة أبي تمام بعد ذلك، إذ اختار منها قطعاً وأبياتاً مفردة، بل إنه أحياناً ينقل القصيدة الحماسية كاملة، مثل قصيدة قُرَيْط بن أنَيف العنبري التي مطلعها:

لو كنتُ من مـازنٍ لم تستبحْ إبلي

بنو اللقيطة من ذُهل بن شيبانا[٧٠]

واعتمد أيضا على المدونات الأدبية المشهورة كالعقد وبهجة المجالس ومحاضرات الأدباء وجملة من دواوين الشعراء في عصور مختلفة، وأكثرهم تردّدًا في مختاراته شعراء العصر العباسي.

وممن اختار لهم كثيراً: أبو تمام وابن الرومي(ت٢٨٣هـ) والمتنبي (ت٣٥٤هـ) والمعرّي (ت٤٤٩هـ)، وكلّ هـؤلاء ممن أكثَر المختارون انتقاء شعرهم، ولكن الشاعر الذي كثُر انتقاء ابن خميس من شعره، وهو ليس بذي شهرة، ولم يتردَّد ذكره في المدوَّنات الأدبية كثيراً؛ لتأخر زمانه، هو القاسم بن هُتَيْمل الضمدي (ت٦٩٦هـ)[٧١]، وكأن ابن خميس يريد بذلك أن يثبت لنفسه ولذوقه مكاناً، محاولاً الانفلات من سيطرة الذوق الجماعي.

ولا يكاد الناظر في (الشـوارد) يجد شاعرا من شعراء العصر الحديث، والسرّ في هذا عائد إلى ما ذكرته من قبل من سيطرة الذوق الجماعي من جهة، ومحاولة إرضاء القراء من جهة أخرى، بجمع ما يحفظونه ويردِّدونه، دون إضافة شيء جديد إلا في النـادر، وممن اختار لهم من العصر الحديث: أحمد شوقي(ت١٣٥١هـ) وإلياس فرحات(ت١٣٩٦هـ) وهم لا يجاوزون أصابع اليدين، وكان هذا موضع نقدٍ وجّهه إليه أحد النقاد،إذ عجب من اقتصاره على عدد قليل من شعراء هذا العصر .

ومن العجيب أن يهمل ابن خميس شعراء هذا العصر، ثم يختار من شعره هو، فقد أثبت هذا البيت ونسبه إلى (المؤلف):

علِّمْ سقيم العقل ثم اصطدْ به

وكـذاك للصيد المعـلَّمُ يُدفـع[٧٣]

وهذا لا يتّسق مع وصفه لاختياراته بأنها من الشوارد، وأنها مما أعجبت به العرب.

أما القصيبي فإن مصادره الأولى هي دواوين الشعراء، فقد كان من عادته عندما يقرأ ديواناً- كما يقول- أن يشير إلى الأبيات التي تعجبه، وقد يعجبه مئة بيت حيناً، وربما لم يعجبه سوى بيت أو بيتين، وربما لا يخرج بشيء.[٧٤]

وإذا كـان ابن خميس قد ألـحّ في اختياراته على كتب المختارات القديمة ودواويـن القدماء، فـإن القصيبي- فيما يظهر- قد حاول ألا يكون للاختيارات التي سبقته تأثير فيه؛ لأنه يصرِّح بأنه يقرأ الدواوين دون كتب الاختيار، كما أنه وازن في قراءاته بين القدماء والمعاصرين، وإن كـادت الغلبة تكون للقدماء فيما قرأ واختار.

ومع رغبته في التميّز، وإيثاره عدم البناء على اختيار سابق، فقد التقى ذوقه مع أذواق سبقته أو عاصرته، وقد يكون لها سطوة عليه، فمن ذلك اختياره قصيدة المتنبي (واحرَّ قلباه) ،وهي مما أعجب به القدماء والمعاصرون، وأبياتها الحكمية متناثرة في كتب الأدب ومدوّناته القديم منها والحديث.

كما ظهر آثر اختيارات الطنطاوي وعبد الله كنون من غزل الفقهاء فيما أثبته القصيبي في كتابه (الإلمام...)، فقد انتخب أربع عشرة قطعة تقريبا مما اختاره الطنطاوي، وبضع مقطوعات مما اختاره كنون، ولكنه زاد على ذلك أن رجع إلى بعض المدونات القديمة كالأغاني ويتيمة الدهر.

كذلك اختار قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجي (ت ١٣٧٢هـ)، وهي مما نال حظوة عند المعاصرين،[٧٥] وقد قال عنها في مقدمة تحليله أو قراءته لها: إن حديثه عنها «أقرب ما يكون إلى مذكرة تفسيرية نفسية، تحاول أن تخترق حواجز اللغة لتلمّس السبب الحقيقي وراء الإجماع المنعقد بأن الأطلال واحدة من أروع القصائد في شعرنا العربي الحديث»[٧٦] ومثلها (أحلام الفارس القديم) لصلاح عبدالصبور (ت١٤٠١هـ) التي وصفها بأنها «واحدة من أجمل القصائد العربية التي كتبت خلال ربع القرن الأخير».[٧٧]

ومما أربى به القصيبي على ابن خميس اختياره من الشعر الأجنبي- الغربي منه والشرقي- فقد هيّأت له ثقافته الواسعة في آداب الغربيين، أن ينتقي ما يعجبه فيترجمه، كما أن اطلاعه على ما تُرجم من آداب الشرقيين جعله يورد منه ما استوقفه وأعجبه، وقد بلغ ما ترجمه من شعر الغربيين أربعَ عشرة قصيدة، وما نقله من شعر الشرقيين سبع قصائد، وذلك في كتابه (مئة ورقة ورد)، أما (مئة ورقة ياسمين) فقد احتوى أربعا وعشرين قصيدة من الشعر الغربي، وإحدى عشرة قصيدة من الشعر الشرقي.

أما الشعر السعودي فإن ابن خميس لم يختر منه شيئاً، إلا أبياتاً له هو، وخالفه القصيبي الذي انتخب في (الريش والأفق) خمس قصائد، لكل من: محمد حسن فقي وعبدالله الفيصل وحسن القرشي وأحمد الصالح ، أما الخامسة فكانت للقصيبي نفسه، ولعلّ منهج هذا الكتاب هو الذي دعاه إلى الاختيار من الشعر السعودي؛ ذلك أنه – والشاعرة الاسترالية- أرادا تقديم نماذج من مختلف البلدان العربية.

بيد أنه اختار في كتابه الآخر(في خيمة شاعر) أبياتاً متناثرة – على طريقته في هذا الكتاب – لحسين سرحان (ت١٤١٣هـ) وفي (مئة ورقة ورد) انتقى أبياتا كذلك لحمزة شحاتة (ت١٣٩٣هـ)، وأسامة عبدالرحمن.

ولم يعمد القصيبي إلى النقل من ذاكرته والاعتماد عليها، إلا مرة واحدة، فقد جعل بعض اختياراته في (مئة باقة ورد) بعنوان (من الذاكرة).[٧٨]

القيمة الفنية للاختيارات:

لم يوفق ابن خميس في بعض اختياراته،فقد كان بعضها أبعد ما يكون عن وصف (الشوارد) الذي ارتضاه،وقال: إنه يعني الأبيات الكنوز التي تكون في غاية الروعة والجمال والتأثير، وأنها نالت من حفاوة العرب وعنايتهم المكان الأسمى،[٧٩] ومما أخفق فيه ذوقه إخفاقاً ذريعا هذا البيت للصاحب بن عباد(ت٣٨٥هـ) الذي قاله على لسان ألثغ[٨٠]:

تغفّقْ فغَشْفُ الكَغْم من خَمْغ غيقَتي
يزيدك عند الشُّغْب سُكغا على سُكغ

فهو بيت ثقيل،لا أظنه مما يُستَحلى،وما هو بخليق أن يُنعت بالروعة وأن يُدرج في الشوارد بالمفهوم الذي ذُكر آنفا، ويبدو أن ابن خميس عمد إلى اختياره لغرابة تركيبه أولَ وهلة، إذ يظن قارئه أنه محشوّ بالغريب، فأراد الإطراف به، ومثله قول أبي نواس(ت١٩٨هـ):

قلتُ: عِدني بوصال
قال: دعْ عنك الوثاوثْ[٨١]

ومما اختاره من الشعر الضعيف فنيا- إن جاز أن يوصف بالشعر ابتداءً- قول بعضهم:

خير الكلام قليل
على الكثير دليل[٨٢]

وأشد منه ضعفاً وركاكةً قول الآخر:

رايت الناس قد مالوا
إلى من عنده مال
ومن لا عنده مال
فعنه الناس قد مالوا[٨٣]

وما وقع ابن خميس في هذا المزلق؛ إلا لأنه أراد أن يضمِّن كتابه كلَّ بيت سائر دون محاكمته فنياً، وقد أظهر في مقدمته فخره بأن شوارده «يندر أن تجد بيتاً سائراً على ألسنة الناس لم يكن فيها»،[٨٤] ولعله باختياره لتلك الأبيات الرديئة يحاول استرضاء أذواق كثيرة؛ ليضمن لكتابه الذيوع والانتشار.

ويظهر على بعض مختاراته بقايا الذوق البديعي، الذي يهدر روعة الفن لأجل العبث اللفظي، تجد هذا في أبيات كثيرة، تعجَبُ من عدِّه إياها شوارد، مثل:

اقنع بما قُدِّر يا ذا الفتى
فليس ينسى ربنا نملةْ
إن أقبل الدهر فقم قائما
وإن تولّى مدبراً نَمْ له[٨٥]

ومثل:

عضنا الدهر بنابهْ
ليت ما حلَّ بنا به
لا يوالي الدهرُ إلا
خاملاً ليس بنابه[٨٦]

وإن من التمحّل وصفَ هذه الأبيات بالروعة، إنها تلائم أذواق المتكلِّفين الذين لا يفهمون من الشعر إلا القعقعة اللفظية، والحلية الشكلية التي تطغى على المعنى، وتذهب ببهاء الشعر.

وينسى ابن خميس أحياناً أنه يريد بشوارده تلك التوجيه والتعليم، فيثبت أبياتاً هي من الوجهة التربوية فاسدة، مثل:

كفى المرء نقصا أن يقال بأنه

معلّم صبيان وإن كان فاضلا(٨٧)

ونظراً لكونه يلتفت إلى المعنى أكثر من التفاته للإبداع،ويؤثر الفكرة وإن خلت صياغتها من الشعرية، جاءت عنده جملة من الأبيات السقيمة، مثل:

ألا ربَّ ذئبٍ مرَّ بالقوم خاوياً

فقاء عليه الهرّ من كثرة الأكل(٨٨)

ومثله:

ليس يدري من الجهالة من ذا

دوَّر البعر في بطون الجمال(٨٩)

وإن من أشدّ الحرج أن تلحق هذه الأبيات السقيمة بالشوارد أو الروائع، ولعلّ ابن خميس سمع من يستطرفها فأثبتها في مختاراته، دون أن يستوثق من حسنها، ومثلها- وقد لفتَ نظره إليه ما فيه من عبث لفظي-:

العلم في شرطه لمن خدمه

أن يجعل الناس كلهم خدمه

وواجبٌ حفظه عليه كما

يحفظ ما عاش ماله ودمه(٩٠)

وأمثال هذا الشعر المليء بالمحسِّنات البديعية كثير عنده.

ومن الشعر المغسول- كما يعبرُ القدماء- مما اختاره ابن خميس هذان البيتان:

لا تحسبنّ الموت موت البلى

لكنما الموتُ سؤالُ الرجال

كلاهما موتٌ ولكنّ ذا

أشدّ من ذاك لذُلّ السؤال(٩١)

وكان الجاحظ (ت٢٥٥هـ) قد قال عنهما: «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبدا، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمتُ أن ابنه لا يقول شعراً أبدا».(٩٢)

لقد كبا ابن خميس عدة كبوات في اختياراته؛ لأنه لم يحاكم هذا الشعر محاكمة فنية، تنفي عنه الرديء، وتبقي الجيد العالي، وقد كان حرصه على أن تشمل مختاراتُه كلَّ شعرٍ مشتَهَر سبباً في ذلك.

وكان وصفه لمختاراته بأنها فرائد: عمقاً في التفكير وإحاطةً بتيارات الخواطر...الخ،(٩٣) مدعاةً للالتفات إليها ، والبحث عما يصدّق تلك النعوت التي أسبغها عليها، وقد رأى بعضهم أن تلك النعوتَ والصفات : هيهات أن تنطبق على معظم ما في الشوارد.(٩٤)

أما القصيبي فإن الملا حظ عليه امتزاج الذوق القديم بالذوق الحديث، فهو يختار قول أحدهم:

كأنه والكأس في كفّه

بدرُ الدجى يحمل شمسَ الصباحْ(٩٥)

الذي يعيدك إلى ما استقرَّ في أذهان البلاغيين القدماء من الإعجاب بالتشبيه الغريب، وإن لم يكن متلائماً مع الحالة النفسية للقائل، ولم يكن صادقاً في نقل الشعور إلى المتلقي.

ثم تجده يختار قول شاعر معاصر:

أحبك حبَ القوافل واحة عشب وماءْ

وحبَّ الفقير الرغيفْ(٩٦)

والغالب على القصيبي في اختياره الإلحاح على الصورة الجميلة المحلِّقة، وأكثر الأبيات والقصائد التي انتقاها لا تخلو من التصوير البديع، مثل:

تفلتت الذكرى من الجفن واكتستْ

تجاعيد ذاك الوجه، واختبأت عني(٩٧)

ومن نماذج الشعر الذي اختاره لجمال التصوير فيه:

لقد دبَّ الهوى لك في فؤادي

دبيبَ دم الحياة إلى العروق(٩٨)

ومثله:

هذي القصائد في الضلوع حملتها

دهراً ولا أدري لمن أهديها(٩٩)

ومثله أيضا:

قبِّليني فقد شعرت بروحي

قفزَتْ وارتمتْ على شفتيّا(١٠٠)

وهو في ذلك منساق مع المذهب الشعري الذي اختطَّه لنفسه. فهو شاعر الموسيقا العذبة والصورة الرائعة. التي تأتلف ائتلافاً مع المضمون، ثم هو قادر بعد ذلك على الجمع بين خصوصية الشعر وشعبيته،(١٠١) ولذا يرى الناظر أثر ذلك في اختياراته، إذ يكاد الشعر الذي اختاره يكون صورة من إبداعه، كقول بعضهم:

قفوا بعدنا تلقوا مكانَ حديثنا

له أرَجٌ كالعنبر المتضوِّع(١٠٢)

وقول الآخر:

نمتطي موجة إلى غير مرسى

إن وجدنا ريحاً فقدنا الشراعا(١٠٣)

وقد قال في بعض لقاءاته الصحفية: إن «روح الشعر هي التشبيهات والاستعارات والكنايات والإيماءات، وإذا زالت هذه فماذا يبقى من أسلوب الشعر؟»،(١٠٤) وأشار في معرض تحليله

لقصيدة صلاح عبد الصبور إلى أن مما يمتاز به هذا الرجل هو محاولة المؤالفة بين المضمون والموسيقا.[١٠٥]

غير أن إعجابه بالصورة أحياناً يغريه بنقلها مبتسرةً، فلا يجد القارئ في نفسه اهتزازاً لها، وإعجاباً بها، نعم قد تروقه الصورة من حيثُ تركيبها، ولكنها تظلّ قليلة الأثر؛ لأنها فُصِلت عن سياقها الذي التأمتْ فيه، مثل هذه الصورة:

صديقتي نمتْ من الرمالْ[١٠٦]

غير أنه يؤثر في بعض الأحيان أبيات المعاني. كهذا البيت الذي جعل عنوانه (أخي):

يسرّكَ مظلوماً ويرضيكَ ظالماً

وكلّ الذي حمّلته هو حاملُهْ[١٠٧]

وهذا البيت، وقد عنونه بـ (شرّير):

أنا لا أسلم من نفـ

ـسي فمن يسلم مني؟[١٠٨]

وقد أعشاه إعجابه ببعض المعاني عن رداءة صياغتها، كالذي نجده في هذا البيت:

عكستْ أمريَ النّحوس، فعنزي

أبداً حائلٌ، وتيسي حلوبُ[١٠٩]

وهذا البيت:

لو درى الطفل بما سوف يرى

شقي الطفل بما سوف يكون[١١٠]

ولا ينسى القصيبي أنه يتوجّه باختياره إلى القارئ، فهو بحاجة إلى إقناعه بعذوبة الشعر المختار؛ ولذا يعمد إلى إعانته على تلمّس مواضع الجودة فيه بأسلوب غير مباشر، عن طريق محاورة الشاعر الذي انتقى له، وجَعْلِ الإجابة من شعره، كما فعل في اختياره من شعر الرصافي (ت١٣٦٥هـ)، إذْ سأله – فيما سأل[١١١] – : من أنت؟ فيجيب الرصافي:

دعِ الأناسيَّ وانسبني لغيرهمُ

إن شئتَ للشاء أو إن شئت للبقر

ويسأله عن الحقيقة، فيقول:

إذا كان في عُرْيِ الجسوم قباحةٌ

فأحسن شيء في الحقيقة أن تعرى

وكذلك فعل في اختياره من شعر أحمد الصافي النجفي (ت١٣٩٧هـ) بل إنه زاد هنا أن صاغ جوّاً قصصياً، يمتزج فيه الحوار بلغة شعرية، نثر من خلاله رؤى هذا الشاعر في بعض القضايا، وقد بدأ بقوله: «بين النوم واليقظة كنت في اللحظات الحبلى التي تسبق مولد الفجر، عندما رأيته بوجهه المتقع الممتلئ ندوباً، بنظارته المكسَّرة، بعباءته المهترئة، صحتُ فيه: أيها الشاعر الكبير، قف لحظة، أريد أن أحاورك.

التفت إليَّ باستغراب، وقال: تحاورني؟ لماذا؟

فجل أحاديث الشيوخ شكاية

وباقي أحاديث الشيوخ سُعالُ»

ثم سأله عن أشياء كثيرة، منها قوله: كيف تصنِّف شعرك؟ فأجاب:

نأيتُ بشعري عن قديم ومُحدَث

فشعريَ كروحي جاهلي مثقَّف

ثم قال له: وما رأيك في الشعر الجديد؟ فقال:

قالوا الجديد! فقلت: ليس جديدنا

إلا مصائبنا التي تتجدّد

وفي ختام اللقاء سأله عن كلمة في الوداع، قال القصيبي: «نظر إليَّ نظرةً ساخرةً وقال وهو ماضٍ:

أين المفرّ؟ أجيبوا

في كل أرض ثقيلْ.»[١١٢]

ولا أستبعد أن يكون القصيبي قد آثر أن يأتي بآرائه هو في كثير من المسائل والقضايا، على ألسنة هؤلاء الشعراء الذين افتعل الحوار معهم، ومن الممكن ربط الأبيات التي اختارها لهذين الشاعرين ببعض آرائه في الأدب، فهو مثلاً يلحّ على عدم التفريق بين القديم والجديد، ذاهباً إلى أن المهمّ هو الإبداع مهما كان شكله ولونه.[١١٣]

كما أن اختياره بعض الشعر الساخر لأحمد الصافي النجفي، يتلاءم وطريقتَه الساخرة في بعض كتاباته وإجاباته الصحفية.[١١٤]

ومن الطريف الذي يستوقف النظر، أن الجزء الأول من كتابه (في خيمة شاعر) زخر بكثير من الشعر الذي يُذكر فيه المشيب والتقدم في العمر، ووجه الطرافة أن القصيبي أصدر كتابه هذا وهو مُهدِفٌ إلى الخمسين، وكأنه وجد في ذلك الشعر ما يعبرُ عن أحاسيس بدأت تسيطر عليه، خوفاً من الكبَر، ورهبة مما بعد الشيب، وقد أحصيت فيه ما أربى على خمسة وأربعين بيتاً، تدور كلها حول الشيب والكبَر والضعف والموت والفناء، بل إن في بعضها إشارة إلى ما شارف الخمسين من العمر، مثل:

إذا ما خففتُ لعهد الصبا

أبتْ ذلك الخمس والأربعونا[١١٥]

وفي بعضها تصريحٌ بالخمسين، مثل:

لا تساليني عن الخمسين ما فعلت

يبلى الشباب ولا تبلى سجاياه[١١٦]

ومثله:

فقلتُ وقد خلَّفتُ خمسين حجّة

ورائي: لقد أعجلتُ طيَّ المراحل[١١٧]

بل إن كثيرا من العناوين التي وضعها للأبيات تشير بوضوح إلى ما يعتمل في نفسه إبّان الاختيار، من سيطرة التفكير في العمر وما مضى منه، فقد جعل هذه الكلمات عناوين أو أجزاء من العناوين: (الشيخوخة/ الشيب/ المشيب/ الخمسون/ العجوز/ المتصابي/ بعد الشباب) وقد استخدمها ما يقارب ثلاثين مرة.

وفي اختيارات الشاعرين كليهما تظهر مواقفهما من التجديد في الشعر تصريحاً وتلميحا،فابن خميس عُرِف بمناهضته للتجارب الشعرية الحديثة، وهو القائل، مهاجما الشعر الحر:

ظلمتَ الخليل وأوزانه
ونازعت في الشعر حسانه
وجئت به كرداء الفقير
شُكولاً تؤلف ألوانه [118]

ولهذا لم يختر من الشعر الحديث شيئاً، وأنى له الاختيار- وذاك موقفه منه - ثم إنه – كما سلف- لم يولِ الشعر المعاصر كله اهتماماً يذكر.

ثم إنه اختار بيتين يمثّلان موقفه من الخروج على النمط الخليلي، وهو الرفض الباتّ، ولم ينسبهما، ولعلهما من إنشائه، وهما:

إن القريض بلا وزن وتقفية
خنثى فلا هو بالأنثى ولا الرجلُ
ما ألبس الشعرَ سربالَ الجمال سوى
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ [119]

أما القصيبي فهو من رواد التجديد الشعري . ولذا أولى التجارب الحديثة اهتماماً كبيرا، وبخاصة في (الريش والأفق)، ولعلّ لطبيعة هذا الكتاب وظروف تأليفه أثراً في ذلك، لقد بلغت قصائد الشعر الحر في هذا الكتاب ثمانيا وخمسين قصيدة، بينا بلغت القصائد ذات البنية المأثورة/ العمودية إحدى وثلاثين.

غير أنه انحاز إلى البنية المأثورة في كتابه الآخر (في خيمة شاعر)، فكانت هي الغالبة عليه، وقد أحصى بعض الدارسين نسبة الشعر الحر في هذا الكتاب فوجدها: ٤ر٥ ٪ فقط. [120]

ومما يعطف النظر أن القصيبي خالف ما شاع عند النقاد من كون الشعر الحر لا يمكن تلقّيه إلا كتلة واحدة، أي أنه لا يمكن أخذ مقطع أو بيت من قصيدة حرة، كما هو الشأن في القصيدة العمودية، فعمد إلى انتقاء أبيات من الشعر الحر؛ لأنه رأى أنه يمكن تذوق الجمال والإبداع فيها بمعزل عن سائر النص، ومما اختاره من هذا الضرب:

عيناك عشّيَ الأخير
أرقد فيهما ... ولا أطير [121]

ومثلما وجدنا قيما فنية في مختارات هذين الشاعرين، فإنا واجدون أيضاً قيماً معنوية،وهذه القيم «تشدّ الإنسان إليها أينما وجد... وفي أي زمان عاش، وهذا جانب مكمِّل ومتكامل مع الجانب الفني». [122]

وهذه القيم المعنوية عند ابن خميس أظهر؛ لأنه كان يؤثر أبيات الحكمة، التي تمثّل خلاصات تجاربَ إنسانية مشتركة، ومن يُجِلْ طرفه في (الشوارد) يجدْ أغلبها مما يندرج في هذا الغرض، فمن ذلك:

إني رأيت وفي الأيام تجربة
للصبر عاقبة محمودة الأثر
وقلّ من جدّ في أمر يحاوله
فاستصحب الصبر إلا فاز بالظفر [123]

ومنه أيضاً :

فلا يخدعنك لَموعُ السراب
ولا تأت أمراً إذا ما اشتبَهْ
فكم حالم سرّه حُلمُه
وأدركه الروع لما انتبَهْ [124]

وقد أشرت من قبل إلى أن ابن خميس يلِحّ على المعنى أكثر من إلحاحه على الفن، وهذا من أسباب إيثار الحكمة، ومن هذه البابة يحمد له أنه حاول أن يلمّ بالحكم المأثورة، فأصبحت (الشوارد) لا تخلو من أغلبها، ولو أسعفه التفكير في صدق كثير منها وجماله لجاء اختياره أكثر جودة وإحكاما، وأعظم قيمة.

إن وصف ابن خميس للشوارد بأنها مما يفزع إليه المرء عند الحاجة تمثّلا واستشهاداً، جعله يورد من الشعر ما لا قيمة فنية له، كهذا البيت الذي يحوي نصيحة، فيها قيمة معنوية بلا شك، ولكنه أبعد ما يكون عن الإبداع الشعري، فهو كلام صحيح المعنى، لكنه نظم ليس غير:

وإذا جلست وكان مثلك قائما
فمن المروءة أن تقوم وإن أبى [125]

ومثله في البعد عن الجمال الفني:

ومن المروءة للفتى
ما عاش: دار فاخرةْ
فاشكر إذا أوتيتَها
واعمل لدار الآخرةْ [126]

وهو لا يخرج في اختياره عن المعاني التي ردّدها القدماء، ولا عجب في ذلك؛ إذ إنه اعتمد على مختاراتهم في الأصل، وكانت ثقافته قبل ذلك تراثية محضة، فهو لا يعدو المكارم

الخلقية والنفسية التي نجد الإشارة إليها متناثرة في كتب القدماء؛ ولا غرو فاختياره يدخل في الضرب التثقيفي الذي يُلِحّ على الموضوع.[١٢٧]

ولو أخذت أنموذجا أو اثنين مما ألحّ القدماء عليه، لوجدت ابن خميس يكثر من إيراد الأبيات التي تحوي إشارة إليها، فمن ذلك (فضل العلم) وما يتعلّق به من معان أخر كالشكوى من حال العلماء وذهاب حظوظهم، ورفعة الجهلاء ونحو ذلك، ومما أورَدَه من الشعر المشير إلى بعض هذه المعاني قول بعضهم:

تعلم فليس المرء يولد عالماً

وليس أخو علم كمن هو جاهلُ

فإن كبير القوم لا علم عنده

صغير إذا التفّت عليه المحافل[١٢٨]

ومن المعاني التي حفلت بها الشوارد: (الحسد) وما يلحق به، وقد أحصيت ما يقارب الأربعين موضعاً، تضمنت أبياتاً فيها ذكر له، أو إلماح إليه، ومنها:

ألا قل لمن بات لي حاسداً

أتدري على من أسأتَ الأدبْ

أسأت على الله في فعله

لأنك لم ترضَ لي ما وهبْ

فجازاك عني بأن زادني

وسدّ عليك وجوه الطلبْ[١٢٩]

وقد يقع ابن خميس في اختيارات لا تخدم منهجه الإصلاحي، كما في هذين البيتين اللذين يسوِّغان الكسل والقعود عن العمل:

إذا نهض الجَدّ فانهض له

فإن شئتَ فاقدحْ من الماء نارا

وإن قعد الحظ فاقعد له

فما يجلب السعي إلا خسارا[١٣٠]

أو هذين البيتين اللذين يُكثر بعض الناس ترداده‍ما دون التنبه لما فيهما من فساد:

احذر عدوّك مرةً

واحذر صديقك ألف مرةْ

فلربما انقلب الصديق

فكان أعلم بالمضرّةْ[١٣١]

وتغلبُ ابنَ خميس أحياناً آثار الأنماط الاختيارية عند المتأخرين، من أصحاب كتب المسامرات والمحاضرات، الذين لا يبالون بإيراد الشعر الماجن وروايته، ولكنه لم يسرف في ذلك، فما ورد منه قليل جدا،[١٣٢] وهو بهذا يكون مخالفاً لما اشترطه في مقدمة الكتاب من كون الشوارد ذات معنى سامٍ.[١٣٣]

أما القصيبي فقد آثر البحث عن الإبداع الفني، ولم يول المعاني اهتمامه الأكبر، ولكنه مع ذلك كان يوسع للمعاني النبيلة مجالاً ليس بالواسع، ويمكنني القول: إن المعاني التي ألحَّ عليها القصيبي تدور في ثلاثة محاور: العمر وتصرّمه/ والحب وما يتعلق به من الخطرات النفسية الدقيقة/ والقضايا الاجتماعية، على أن أحد الباحثين فصَّل في تقسيم هذه المحاورفجعلها خمسة، وهي عند التحقيق متداخل بعضها في بعض.[١٣٤]

وهو من هذا الجانب يفوق ابن خميس، لأنه فسح لذوقه الخاص أن يظهر، ولم ينظر إلى الشعر من جهة شهرته، بل إنه كان يختار لبعض الشعراء شعراً لم يشتهروا به، مثلما اختار للشافعي(ت٢٠٤هـ) قوله:

فلم أدع الأنين لقلّ سقمي

ولكني ضعفت عن الأنين[١٣٥]

كما أنه جرى مجرى أبي تمام في البحث عن الإبداع عند بعض المغمورين، أو لأقُل: الذين لم يقتعدوا غارب الشهرة- وإن حظي بعضهم بشيء منها- وهو مثل ابي تمام يريد الإدلال بمعرفته الواسعة،[١٣٦] ويهدف كذلك إلى عدم تكرار ما قرآه الآخرون وعرفوه. وقد ذكر من اسباب اختيار قصيدة العُريّض (حديث دمية) أنها «مرّتْ بهدوء، لم يطبِّل لها قارئ، ولم يتغزّل بها ناقد، ولم تضمَّها مجموعة من المختارات الشعرية».[١٣٧]

على أنه ذكر سببا آخر من أسباب اختياره إياها، هو أنه يعرف الشاعر معرفة حميمة، وتربطه به علاقة مودَّة واحترام وولاء تلميذ لأستاذ،[١٣٨] والحق أن هذا السبب قد يكون مغْمَزاً على الاختيار، فيشكِّك في تجرّده للفن الخالص، ومثل هذا يقال عن اختياراته لعبد الرحمن رفيع في كتابين من كتبه، فإن بينهما علاقة مودّة وصداقة، قد تعشي العين عن المآخذ، وتضخِّم المحاسن.

ومهما يكن فإن القصيبي كان يبحث عن الجمال الفني الذي ينطوي على فكَر دقيقة، تشملها المحاور الثلاثة التي ذكرتها فيما سلف- إلا ما ندر منها- ومن ذلك هذا البيت:

وصرت متى يمتْ خلّ وفي

أحَسّ كأنما بعضي يموت[١٣٩]

وهذا البيت:

عِدي ثم لا تخلفي فالحمام

صنوُك في العنف لا يخلفُ[١٤٠]

ومن الواضح غلبة الجانب الوجداني الذاتي عند القصيبي، حتى في بعض العناوين التي يضعها للأبيات،[١٤١] بينما يغلب الجانب الاجتماعي والفكري عند ابن خميس.

وكلاهما لم يرتب مختاراته ترتيبا موضوعياً- كما سلف- وقد اتفقا في إفراد الغزل باختيار منفصل، كان الداعي إليه عند ابن خميس ميله إلى إرضاء القراء الذين يجد هذا اللون من الشعر قبولا عندهم، أما القصيبي فكان أهم سبب دعاه إلى إفراد الغزل بكتاب رغبته في محاجّة من رفضوا الغزل الصريح، على أنه كان للغزل في مختاراته الأخرى نصيب وافر، ولكنه غزل العاطفة الرقيقة والوجدان الصادق، الذي لم يُؤتَ به للمحاجّة، بل لما فيه من البداعة والافتنان في التعبير، مثل قول أحدهم:

عيوني تبغي أم خدودي أم فمي؟

فقلتُ لها: هذي وتلك وذاكا[١٤٢]

لقد تفاوت اختيار هذين الشاعرين تفاوتاً ملحوظاً، بانت جوانب منه في تضاعيف هذه الدراسة، وقد كان الهدف الطاغي على ابن خميس هو أن يجمع جمعاً يستوعب كلّ ما مرّ به أو سمعه، أو سمع الناس يستحسنونه ويتناشدونه، دون أن يُخضِع هذا الشعر للمعايير الجمالية؛ ولهذا قلّت قيمة مختاراته، ولو أنه حقق الشرط الذي ذكره في مقدمة كتابه، وهو أن يكون مبنى البيت جيداً؛[١٤٣] لنفى كثيراً مما اختار، ولكنه آثر التكَثر فيما ظهر لي، فكان حاطب ليل.

كما أن مما يقلل قيمة (الشوارد) أنه لم يسرْ فيها لا على طريقة أبي تمام الذي جعل حماسته كتابا في فنون الشعر، ولا على طريقة البحتري (ت٢٨٤هـ) الذي جعل حماسته كتابا في معاني الشعر، وهاتان الطريقتان هما اللتان توزّعتا جهود مؤلفي المختارات الشعرية القدماء،[١٤٤] الذين حاول ابن خميس تَقَرِّيَ مناهجهم، والسير على هداهم.

وكان القصيبي يهدف إلى الانتقاء الواعي من جيد الشعر قديما وحديثا، ناظراً إلى فنيّة التعبير أكثر من نظره إلى المضمون- في الغالب- محكّما ذوقه الخاص، آملاً أن يكون لاختياراته تميز ومكانة، ولكنه لم يسرْ على طريقة واحدة، لاختلاف طبيعة كتبه الداخلة في إطار هذه الدراسة. ولعل حديثه عن قصيدة صلاح عبدالصبور يُجمِل رؤيته في اختيار الشعر، وذلك قوله: «في هذه القصيدة ينجح عبد الصبور نجاحا واضحاً في... الجمع بين جدّية المضمون وفنية الشكل، الجمع بين روح التراث ولغة العصر، المزاوجة بين القضايا الخاصة والقضايا العامة والموسيقا المتصاعدة المتفجرّة».[١٤٥]

وكان القصيبي أيضا يبحث عن الصدق والأصالة والبراعة الفنية،ولكنه خالف هذا في كتابه (الإلمام...)؛ إذ جاءت أكثر مختاراته فيه ضعيفة فنيا، تفتقر إلى الأصالة والصدق، وأغلبها من الشعر المصنوع الذي يدل على اقتدار لا على موهبة، ولو أنه توفّر على الانتقاء ومحضه جهداً أكبر، لكان ما قدّمه للمكتبة أوسع أثراً، وأعظم ثراء؛ ولهذا لم ترزق كتبه في الاختيارات من الشهرة والقبول ما رزقته آثاره الأخرى.

ولقد وصف بعضهم اختيارات القصيبي (في خيمة شاعر) بأنها ليست الأنموذج للروائع الشعرية، وإنما هي محاولة انتقائية جادة، لسبر النتاج الشعري،[١٤٦] وذلك حكم مقارب للصواب، غير أننا بحاجة إلى هذا الجِدّ في الانتخاب والاختيار،فحسب المختار أن يُنعَت بالجِدّ، ولا يضيره بعد ذلك أن يختلف المتلقّون تقبّلا لعمله وحكماً عليه.

وينبغي أن أشير إلى أن ناشر (الريش والأفق) وصف ما قام به القصيبي و(آن فير بيرن) بأنه إنجاز يشبه المعجزة، وأنه يعده إنجازا سياسيا واجتماعياً، بالإضافة إلى كونه إنجازاً أدبياً،[١٤٧] وهذا القول لا يؤخذ على عواهنه: فهو إن عُدّ إنجازاً أدبياً فذلك حق، أما النعوت الأخرى فيجب أن يُنظَر إليها بحذر؛ فالناشر حريص على تسويق الكتاب واستدرار الربح.

وبعد:

فإن اختيار الشعر وانتقاء الجيد منه موقف من مواقف الامتحان الفكري، يضع الأديب فيه عقله وذوقه وفكره تجاه تجربة من تجارب النقد الذاتي لموهبته الأدبية وطاقته الفنية، فيستدل به على مقدار موهبته وأصالة تفكيره ومبلغ نضجه وسعة أفقه،[١٤٨] وقد جاء في كلام العرب: اختيار الرجل وافدُ عقله.[١٤٩]

وهذا الضرب من التأليف – الذي يدخله بعض النقاد المعاصرين فيما سماه (النقد الضمني)[١٥٠] – مُحوِجٌ إلى ذوق عالٍ واطلاع واسع، وقدرةٍ على المغامرة بإصدار الحكم الفني، وإن خالف أذواق الناس، واستقلالٍ في التنقير عن البديع الرائع من التعبير، وذلك هو ما صنعه أبو تمام الذي «لم يعمد إلى الشعراء المشتَهَرين منهم دون الأغفال، ولا من الشعر إلى المتردِّد في الأفواه، المجيب لكلِّ داعٍ ... بل اعتسف في دواوين الشعراء... واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام»[١٥١] ومن أجل ذلك رُزِقت حماسته القبول والشهرة والبقاء، وصار الذين بعده عالة عليه، يرومون تقليده، فيتشبّثون بأذياله، ويطمحون إلى تجاوزه، فيعجزون.

الإحالات:

1) ينظر: معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية ص٥١-٥٢. ودليل الكتاب والكاتبات ص١٠٣
2) ينظر: المرجعان السابقان،الأول ص١٢٦ والآخر ص٢٢٩
3) اللسان والمعجم الوسيط (شرد)
4) الشوارد ٩/١
5) السابق، نفسه
6) السابق ٢٦/١
7) الريش والأفق ص١١١
8) الشوارد ١٧/١
9) ينظر: السابق ١٧/١-١٩
10) ينظر: في خيمة شاعر ١/ ٩
11) شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي ٤/١
12) ينظر: السابق، نفسه
13) مختارات الشعر العربي، رؤية في تصنيفها ص١٥ بتصرف
14) ينظر: الشوارد ٢٢/١-٢٣
15) السابق ٦٢٠/٢
16) السابق ٥١١/٢
17) ينظر: السابق ٢٠/١
18) السابق ١٦/١
19) ينظر: نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب ص١٢٩
20) شرح الحماسة ٦/١
21) مناهج التأليف عند العلماء العرب،قسم الأدب ص٤٧٦
22) الشوارد ١١/١
23) السابق ٦/١
24) قصائد أعجبتني ص ٦٤، ٨٩
25) ينظر: الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام ص ٥٦، ٩٤
26) ينظر: السابق ص ٥٢، ٨٣، ٩٦، ٩٧
27) السابق ص٦١
28) السابق ص٥٣
29) الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام ، ظهر الغلاف الأخير.
30) وقد طُبعت هذه المقالة مستقلة، بالعنوان نفسه، وصدرت عن دار المنارة بجدة عام ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م
31) فِكَر ومباحث للطنطاوي ص٣١ بتصرف يسير
32) أدب الفقهاء ص٢٤٨
33) ينظر: السابق ص٨٩
34) ينظر: الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام، ظهر الغلاف الأخير.
35) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية ص٢٦٢
36) تنظر مقدمة الريش والأفق ص١٣-١٥ والنص من الترجمة العربية المنشورة في جريدة المسائية،العدد٣٣٢٦ ص١١
37) الشوارد ٢١/١-٢٢
38) السابق ٢٣/١-٢٤
39) ينظر: مسائل اليوم ص٥٣٩
40) ينظر: السابق ص٥٤٠
41) الشوارد ١٥/١
42) ينظر: السابق ٢٢/١
43) ينظر: قراءات نقدية في كتب سعودية ص ١٣٥
44) الشوارد ٧٠/١ ،وهذا البيت تجده مثلا في: أبيات الاستشهاد ص١٤٥ والتذكرة الحمدونية ١٠٨/٤ والحماسة المغربية ١٢٢١/٢ ونهاية الأرب ٢٦٢/٣
45) السابق ١٢٣/١ وهذا البيت مروي في مصادر كثيرة، منها:التذكرة الحمدونية ٢٦٠/٨ وديوان المعاني ٢٤٥/٢ و: وفيات الأعيان ٣٢٥/٢
46) السابق ١/ ١٢٧ وهذا البيت في زهر الربيع في المثل البديع ص٨٣ ومعجم الأدباء ١٨٧/١ والفرج بعد الشدة ١٥/٥ و:وفيات الأعيان ٤٦/١
47) السابق ٤٧٠/٢ وتجد هذا البيت في عدة مصادر منها:ديوان المعاني ١١٣/١ والزهرة ٥٧٣/٢ وبهجة المجالس ٤٤٨/٢ والتذكرة الحمدونية ٢٤٥
48) ينظر: فوات المؤلفين ص٦٢-٦٣
49) الشوارد ٤٤٣/٢
50) ديوان المتنبي بالشرح المنسوب للعكبري ١٤٥/٤
51) ينظر: الشوارد، مثلا ٦٧١/٢
52) ينظر: السابق ٢/ ٤١٣،و٤٤٤ ففيهما بيت للمتنبي، و ٢/ ٤٠٦و٤٣٩ ففيهما بيت لـ(اللّجلاج)، و٤٦٣/٢،٤٠٢ وفيهما بيت لزهير. وما ذكرته إنما هو تمثيل لا حصر.
53) ينظر: فوات المؤلفين ص٥٧-٦٠
54) ينظر: الشوارد ١٠٣/١
55) ينظر: السابق ٢٢٩/١
56) ينظر: في خيمة شاعر ١/ ٩
57) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٢٩
58) ينظر: قصائد أعجبتني ص٢٦
59) ينظر:الريش والأفق ، المقدمة المترجمة في المسائية ص١١
60) ينظر: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص٣٠٢
61) ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي ص١٧٩
62) ينظر: حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار (ملف جذور) ص٧١
63) ينظر: المختارات الشعرية بين القديم والحديث (مجلة المنهل) ص٧٩٥
64) ينظر: الشوارد ٤٣٩/٢-٤٤٠، ٤٥٩
65) ينظر: زهر الربيع في المثل البديع ص٩٨-٩٩
66) ينظر: روائع الشعر العربي في مرآة القصيبي، مجلة المنتدى ع١٤٨:ص٤٥
67) قصائد أعجبتني ص٦٤
68) في خيمة شاعر ١/ ٦٢،٧٣، ١٥٥
69) ينظر:فن الاختيارات الشعرية عند القصيبي، مجلة المنتدى(مرجع سابق) ص ٢٦
70) الشوارد ٥٨٦/٢ والقصيدة هي الحماسية الأولى،ينظر: شرح الحماسة ٢٢/١-٣١
71) ينظر: الشوارد ٤٢٢/٢، ٤٣٩ على سبيل المثال
72) ينظر: قراءات نقدية في كتب سعودية ص ١٣٥
73) الشوارد ٣١٦/١
74) ينظر: في خيمة شاعر ١/ ٩
75) ممن انتقى هذه القصيدة ودرسها: د. طه وادي في (شعر ناجي الموقف والأداة) ص١٦٤-١٧٣، وفاروق شوشة في (أحلى عشرين قصيدة حب) ص ٢٣٩، و وديع فلسطين في (ناجي، حياته وأجمل أشعاره) ص٨٣
76) قصائد أعجبتني ص٢٣-٢٤
77) السابق ص١١٣ ، وشعر عبدالصبور كثير الدوران في كتب الدراسات الأدبية الحديثة، ينظر مثلا: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، و الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، و لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي.
78) ينظر: ص٢٢٤
79) ينظر: الشوارد ١/ ١٠-١١
80) السابق ٧٤٥/٢
81) السابق ٦٥٤/٢
82) السابق ٤٠٦/٢
83) السابق، نفسه
84) الشوارد ٢٣/١
85) السابق ٤٢٤/٢
86) السابق ٩٢/١
87) السابق ٤٢٥/٢
88) السابق ٤١١/٢
89) الشوارد ٤٥٣/٢
90) السابق ٥٢٣/٢-٥٢٤
91) السابق ٤٢٣/٢
92) الحيوان ١٣١/٣
93) الشوارد ١٠/١
94) ينظر: مسائل اليوم ص٤٥٣
95) في خيمة شاعر ١/ ٤١
96) السابق ١/ ٣٥
97) السابق١/ ٩٠
98) مئة ورقة ورد ص١٦٢
99) في خيمة شاعر ١/ ١٧٦
100) في خيمة شاعر ٣٩/٢
101) ينظر: الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية ص٤٠٦
102) مئة ورقة ورد ص ١٢٨
103) في خيمة شاعر ٢٢/٢
104) استجواب غازي القصيبي ص ١١٦

١٠٥) ينظر: قصائد أعجبتني ص١١٣
١٠٦) في خيمة شاعر ١/ ٧٧
١٠٧) السابق ١/ ١٣٢
١٠٨) السابق ١/ ٥٩
١٠٩) مئة ورقة ورد ص ١٠٩
١١٠) السابق ص٩٦
١١١) السابق ص ١٣٦، ١٣٤
١١٢) السابق ص١٨٥-١٨٧
١١٣) استجواب غازي القصيبي ص٥٦
١١٤) السابق ص ١٦١-١٦٧
١١٥) في خيمة شاعر ١/ ٢٦
١١٦) السابق ١/ ٦٤
١١٧) السابق ١/ ٧٤
١١٨) ينظر: الأدب الحديث، تاريخ ودراسات، د.محمد بن حسين ٢/ ٢٢٠
١١٩) الشوارد ٢/ ٤٥٢ وفيه ضبط روي البيت الأول مضموما!
١٢٠) ينظر: مجلة المنتدى (مرجع سابق) ص٢٧
١٢١) في خيمة شاعر ١/ ٢٠
١٢٢) حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار ص٨١
١٢٣) الشوارد ١/ ٢٢٨
١٢٤) السابق ١/ ٩١
١٢٥) السابق ١/ ٨٠
١٢٦) السابق ١/ ٢٣٦
١٢٧) مختارات الشعر العربي.رؤية في تصنيفها ص٤٥
١٢٨) الشوارد ٢/ ٤٣١
١٢٩) السابق ١/ ٦٦
١٣٠) السابق ١/ ٢٥١
١٣١) السابق ١/ ٢٤٠
١٣٢) ينظر: الشوارد ١/ ٢٦٣
١٣٣) السابق ١/ ٢٦
١٣٤) ينظر: مجلة المنتدى (مرجع سابق) ص٢٨
١٣٥) في خيمة شاعر ١/ ٩٦
١٣٦) ينظر: حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار ص٧٦
١٣٧) قصائد أعجبتني ص ٦٤
١٣٨) السابق، نفسه
١٣٩) في خيمة شاعر ١/ ٩١
١٤٠) السابق ١/ ١٦٥
١٤١) ينظر: مجلة المنتدى (مرجع سابق) ص٢٨
١٤٢) في خيمة شاعر ٢/ ١٢٧
١٤٣) ينظر: الشوارد ١/ ٢٦
١٤٤) ينظر: نظرة تاريخية في حركة التأليف...ص١٢٣
١٤٥) قصائد أعجبتني ص ١١٣
١٤٦) ينظر: الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل ٢/ ١٤٣
١٤٧) ينظر: الريش والأفق، المقدمة المترجمة ص١١
١٤٨) ينظر: المختارات الشعرية بين القديم والحديث ص٧٩٣
١٤٩) العقد الفريد ١/ ٢
١٥٠) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٧٠-٧١
١٥١) شرح الحماسة ١/ ١٣

المصادر والمراجع:

١) إحسان عباس (الدكتور): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمّان، ١٩٨٦م.
٢) أحمد زلط (الدكتور): فن الاختيارات الشعرية عند القصيبي بين الانتقائية والجمالية.مجلة المنتدى، السنة ١٣ العدد ١٤٨ جمادى الآخرة ١٤١٦هـ/ نوفمبر ١٩٩٥م.
٣) أمجد الطرابلسي (الدكتور): نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، مكتبة دار الفتح، دمشق، الطبعة السابعة ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م
٤) بدوي طبانة (الدكتور): التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، الطبعة الثالثة ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م
٥) بكري شيخ أمين (الدكتور): قراءات نقدية في كتب سعودية، الدار السعودية، جدة، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م
٦) الجاحظ (عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.
٧) حسين علي محمد (الدكتور) (بالاشتراك مع د. أحمد زلط) الأدب العربي الحديث.الرؤية والتشكيل.تراجم مصرية وعربية مختارة، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م.
٨) خالد اليوسف (بالاشتراك مع خزيمة العطاس): دليل الكتاب والكاتبات، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الطبعة الثالثة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م
٩) الدائرة للإعلام: معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، الرياض ١٤١٣هـ/١٩٩٣م
١٠) شوقي ضيف (الدكتور): تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) دار المعارف، مصر، الطبعة الثامنة ١٩٧٧م
١١) عبدالجواد المحْص (الدكتور): روائع الشعر العربي في مرآة القصيبي، مجلة المنتدى، السنة ١٣ العدد ١٤٨ جمادى الآخرة ١٤١٦هـ/ نوفمبر ١٩٩٥م.
١٢) عبدالله الحامد (الدكتور): الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن، دار الكتاب السعودي، الرياض، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م
١٣) عبدالله بن خميس: الشوارد، دار اليمامة، الرياض ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م
١٤) عبدالله القرعاوي: الريش والأفق يجمع القصيبي و(آن فير بيرن) في عمل شعري رائع، جريدة المسائية، العدد ٣٣٢٦ الصادر في ١٣/ ٧/ ١٤١٠هـ.
١٥) عبدالله كنّون الحسني: أدب الفقهاء، دار الكتاب اللبناني، بيروت،د.ت
١٦) عبدالقادر الربّاعي (الدكتور): حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار، ملف (جذور) النادي الأدبي الثقافي بجدة ج٢ مج١ جمادى الأولى ١٤٢٠هـ/ سبتمبر ١٩٩٩م
١٧) علي جواد الطاهر (الدكتور): فوات المؤلفين،دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ/١٩٩٠م
١٨) علي الطنطاوي: فِكَر ومباحث، مكتبة المنارة، مكة المكرمة، الطبعة الثانية ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
١٩) غازي القصيبي (الدكتور): استجواب غازي القصيبي، دار المداد، مكتبة العبيكان، الرياض.الطبعة الأولى ١٤١٦هـ/١٩٩٦م
٢٠) الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس، عمّان، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
٢١) الريش والأفق: (بالاشتراك) دار لاروس، أستراليا ١٤١٠هـ/١٩٨٩م
٢٢) في خيمة شاعر: دار رياض الريس، لندن،١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.
٢٣) قصائد أعجبتني: دار ثقيف، الرياض، الطبعة الثانية ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م
٢٤) مئة ورقة ورد: مكتبة تهامة،جدة،الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
٢٥) مئة ورقة ياسمين: مكتبة تهامة، الطبعة الاولى ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م.
٢٦) المتنبي: ديوانه بالشرح المنسوب للعكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخران، دار المعرفة، بيروت د.ت
٢٧) محمد حسن عواد: مسائل اليوم، دار الجيل للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م
٢٨) محمد بن علي السنوسي: المختارات الشعرية بين القديم والحديث، مجلة المنهل، مج٢٤ ج١٢ ذو الحجة ١٣٨٣هـ
٢٩) محمد عويس (الدكتور): مختارات الشعر العربي، رؤية في تصنيفها، المركز الثقافي في الشرق الأوسط، طنطا ١٩٩٤م
٣٠) المرزوقي (أحمد بن محمد): شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، و عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية١٣٨٧هـ/١٩٦٧م
٣١) مصطفى الشكعة(الدكتور): مناهج التاليف عند العلماء العرب (قسم الأدب)، دار العلم للملايين، بيروت،الطبعة الرابعة ١٩٨٢م



الاستعمار والأدب[1]

ليست الموضوعية هي الأرضية الوحيدة التي يمكن على أساسها تقديم مطالبات بالبراءة السياسية والآيديولوجية. فالدراسات الأدبية الإنسانية كانت لفترة طويلة تمثل مقاومة للفكرة القائلة: إن الأدب، أو على أقل تقدير الأدب الجيد، له أي صلة بالسياسة، على أساس أن الأدب إما ذاتي جداً، فردي وشخصي، أو عالمي جداً وفائق حتى يوصم هكذا. ووفقاً لذلك فإن النقد الأدبي لم يتعامل مع العلاقة بين الاستعمار والأدب حتى عهد قريب. واليوم يبدو أن الوضع ينقلب بسرعة مع عدد من محللي الخطاب الاستعماري - إن لم يكن معظمهم - والذين يأتون بثقافة في الدراسات الأدبية أو لهم صلة منهجية بها. هذا لا يعني أن المعتقدات التقليدية داخل الدراسات الأدبية قد تبخرت ببساطة: فغالباً تحليلات الاستعمار أو العرق مثل الدراسات حول النوع (gender) لا زالت تعتبر مواضيع ذات اهتمام خاص لا تغير جدّياً الدراسة والبحث في بقية فروع المعرفة. ومع ذلك فإن الانتباه مؤخراً للعلاقة بين الأدب والاستعمار قد أحدث إعادات نظر جدية لكل من هذين المصطلحين.

أولاً: لقد تم البدء في اكتشاف الدور الحيوي للأدب في كل من الخطابات الاستعمارية والمعادية للاستعمار. ومنذ أفلاطون[٢] تم الاعتراف بأن الأدب يتوسط بين ما هو حقيقي وما هو متخيل. فالمناقشات الماركسية، وما بعد البنيوية حول الآيديولوجيا تحاول بشكل متزايد تعريف طبيعة هذا التوسط. فإذا ما كانت اللغة والإشارات، كما اقترحنا سابقاً، هي المواقع التي تتداخل فيها الآيديولوجيات وتتصارع مع بعضها بعضاً، فإن النصوص الأدبية، إذاً، كونها عناقيد معقدة من اللغات والإشارات يمكن تعريفها على أنها مواقع منتجة جداً لمثل هذه التفاعلات الآيديولوجية. علاوة على ذلك إنها تظهر التواصل المعقد بين فرد وحيد والسياقات الاجتماعية ولعبة اللغة. إن النصوص الأدبية تنتشر في المجتمع ليس بسبب ميزتها الداخلية فحسب، بل لأنها تشكل جزءاً من مؤسسات أخرى كالسوق أو النظام التربوي. ومن خلال هذه المؤسسات، تلعب هذه النصوص دوراً هاماً في بناء سلطة ثقافية للمستعمرين في كل من العاصمة والمستعمرات. بيد أن النصوص الأدبية لا تعكس ببساطة الآيديولوجيات المهيمنة، لكنها تحول التوترات والتعقيدات والفروق الدقيقة داخل الثقافات الاستعمارية إلى رموز.

الأدب هو "منطقة تماس" مهمة، إن استعملنا مصطلح ماري لويس برات حيث يحدث التلاقح الثقافي Transculturation بكل تعقيداته. إن الأدب المكتوب على طرفي التقسيم الاستعماري غالباً ما يمتص، ويستولي على، ويكتب أوجهاً من الثقافة "الأخرى"، ويخلق أنواعاً أخرى وأفكاراً وهويات أثناء التقدم. وأخيراً فإن الأدب أيضاً وسيلة مهمة للاستيلاء على الوسائل المهيمنة للتمثيل والآيديولوجيات الاستعمارية أو قلبها أو تحديها. دعونا نفحص بعض تلك التفاعلات بين الأدب والاستعمار.

لقد رأينا سابقاً كيف أن قصص المسافرين أثناء عصر النهضة الأوروبية كانت مزيجاً من الخيال، ومواقف متلقاة من الأزمنة الغابرة، وملاحظات جديدة. إن الالتقاءات غير المتوقعة مع ما هو خارج حدود أي ثقافة مهمة في تشكيلها: فالخط الذي يفصل الداخل عن الخارج والذات عن الآخر ليس ثابتاً بل هو دوماً متنقل.

إن العوالم الجديدة الضخمة التي واجهها المسافرون الأوروبيون فسروها من خلال مصاف آيديولوجية وطرق للرؤية قدمتها مجتمعاتهم وثقافاتهم الخاصة. ولكن القوة الدافعة للتجارة والسلب واحتلال تلك الأراضي الجديدة قدمت أيضاً إطاراً جديداً مهماً سيفسرون من خلاله أراضي وشعوباً اخرى.

وهكذا اعتبر الأفارقة السود متوحشين وذلك بسبب الارتباطات الدينية والقروسطية للسواد مع القذارة والوساخة، وكذلك لأن هذا يقدم تبريراً لاستعمارهم واستعبادهم. هذا المنطق شكل مواقف لأولئك الذين من الخارج Qutsiders وللثقافة الأوروبية ذاتها على سبيل المثال، مركزية البياض للجمال لم تكن فكرة قديمة تصور السود على أنهم بشعون. بل كان الالتقاء الحقيقي مع الشعب الأسود المبني على الاحتلال والاستغلال هو الذي شكل أيضاً آراء عصر النهضة الإنجليزية للجمال (انظر كيم هول ١٩٩٥). إن القومية البريطانية اعتمدت على العلاقات الفارقة الثقافية التي فصلت بين الأوروبيين والسود، أو حتى بين الإيطاليين والإيرلنديين. وبالمقابل فإن تلك العلاقات الفارقة الثقافية عقلنت قومية عدوانية دعمت توسع إنجلترا ما وراء البحار.

ليست قصص الأسفار فقط هي التي تتشكل عن طريق اللقاءات الثقافية بل حتى تلك العينات من الكتابة التي تبدو أنها تنظر للداخل أو تتعامل مع اهتمامات خاصة وليست عامة. فالعشاق في قصائد جون دون[٣] على سبيل المثال يفصلون بصراحة بين فضائهم الخاص والعالم الخارجي المتمدد بسرعة ففي قصيدة "الشمس تشرق" حتى الشمس تصبح متلصصاً " غبياً مسناً مشغولاً".

مثل هذا التراجع يشهد على الآيديولوجيا المتنامية للتسامح في هذه الفترة ويتحدى (عن طريق جنسانيتها الصارخة وإيحاءاتها الما فوق زواجية) نسختها البروتستانتية. إلا أن الانسحاب إلى العزلة والسرية والاحتفاء بالجنسانية يمكن التعبير عنه فقط عن طريق صور مغربلة من التوسع الجغرافي المعاصر. فالجسد الأنثوي يوصف بلغة الجغرافيا الجديدة كما في قصيدة دون "تقدم الحب".

الأنف (كما إلى الهاجرة الأولى) يمر
ليس بين شرق وغرب. بل بين شمسين:
إنه يترك وجنة، نصف كرة وردية
على كلا الجانبين، ثم يقودنا حيث
نهبط على جزر سعيدة
لا جزر كناري شاحبة، بل إلهية
شفاهها الممتلئة... لا مضيق الدردنيل بين
سيستوس وأبيدوس نهديها[٤]
وبالإبحار نحو هندها بتلك الطريقة
سوف يمكث على سرَّتها الأطلنطية الجميلة...

(دون ١٩٨٥: ١٨١)

العلاقة بين المحبين تتحقق عن طريق تفاعل المستعمرين مع الأراضي التي "اكتشفوها" كما في قصيدة "إلى خليلته الذاهبة إلى السرير":

أرخصي ليديّ الطوافين، ودعيهما تمران
أمام، وخلف، وبين، وفوق، وتحت
آه يا أمريكتي! يا أرضي التي اكتشفتها حديثاً،
يا مملكتي الأكثر أمناً حينما يقطنها رجل واحد،
يا منجم أحجاري الكريمة: يا إمبراطوريتي،
ما أسعدني باكتشافي هذا لك

(١٩٨٥: ١٨٤)

إن الاتصال الاستعماري لا ينعكس فقط في اللغة أو الصور البيانية للنصوص الأدبية، فهو ليس ستارة خلفية فحسب أو سياقاً تمثل أمامه المسرحيات الإنسانية، بل شكلا مركزيا لما يجب أن تقوله هذه النصوص عن الهوية والعلاقات والثقافة. علاوة على ذلك ففي قصيدة دون الثانية تصبح العلاقات الجنسية والاستعمارية متشابهة. فالعاشق في قصيدة دون هو المستكشف النشط لجسم الأنثى ويرغب في اكتشافه بنفس الطريقة التي يخترق فيها "المغامر" الأوروبي الأراضي التي ينظر إليها على أنها سلبية وتنتظر الاكتشاف، ثم يتملكها. هنا الوعد الجنسي لجسم المرآة يُنبي بالثروة الموعودة في المستعمرات. إذاً في القصيدة الأولى المحب / المستعمر يجتاز جسدها / الكرة الأرضية ليصل إلى "هندها" / موقع الثروة. ولكن القياس التمثيلي المرآة / الأرض يستخدم أيضاً منطقاً معكوساً إذ تشير الثروة التي تعد بها المستعمرات إلى سعادة الجسد الأنثوي إضافة إلى مكانته كموضوع مشروع يمتلكه الرجل.

اللغة والأدب متورطان معاً في بناء ثنائية الذات الأوروبية، والآخر اللا أوروبي التي كما أشار كتاب إدوارد سعيد (الاستشراق)، هي جزء من خلق السلطة الاستعمارية. كتابة بيتر هيوم فيما يتعلق بتشكل الخطاب الاستعماري في أمريكا خلال القرن السادس عشر مستنيرة جداً بهذا الخصوص. يظهر هيوم كيف أن كلمتي "آكل لحوم البشر" "وإعصار" أخذتا من اللغات الأمريكية المحلية وتم تبنيهما على أنهما كلمتان جديدتان في كل اللغات الأوروبية الرئيسة من أجل "تقوية خطاب آيديولوجي" (١٩٨٦: ١٠١). كلتا الكلمتين صارت لا تتضمن معنى الظاهرة الطبيعية والاجتماعية المحددة التي يبدو أنها تصفها فحسب بل الحدود بين أوروبا وأمريكا، بين الكياسة والهمجية. كلمة "إعصار" بدأت تعني شيئاً غريباً للكاريبي وليس مجرد نوع محدد من العواصف. وهكذا أظهرت عنف ووحشية المكان ذاته. وبالمثل "أكل لحوم البشر" ليس مجرد ممارسة بشر يأكلون من نوعهم، وليس فقط مرادفة أخرى للمصطلح الأقدم "أكل لحوم البشر" Anthropophagy . هذا المصطلح الأخير أشار إلى المتوحشين الذين يأكلون من نوعهم، ولكن "أكل لحوم البشر" Cannibalism أشارت إلى التهديد أن أولئك المتوحشين يمكن أن يستديروا ضد الأوروبيين ويلتهموهم. ويرى هيوم أكثر من ذلك أنه كان هناك تغبيش للحدود بين هذين المصطلحين، مع أن "إعصار" يفترض أن تشير إلى ظاهرة طبيعية "وأكل لحوم البشر" إلى ممارسة ثقافية، فكلاهما أصبح يعني أي شيء يوجد خارج أوروبا. علاوة على ذلك فكلمة "آكل لحوم البشر" ارتبطت اشتقاقياً مع الكلمة اللاتينية التي تعنى (كلب) Canis مؤكدة الرأي في أن "أكلة لحوم البشر من المحليين في جزر الهند الغربية اصطادوا مثل الكلاب وعاملوا ضحاياهم على طريقة جميع المفترسين المتوحشين". يناقش هيوم كيف أن مسرحية مثل مسرحية العاصفة لشكسبير (وهي أبعد ما تكون عن القصة الرومانسية المبعدة من عالمها الحقيقي) متضمنة في تلك التطورات الخطابية، وفي تشكل

الخطاب الاستعماري بصورة عامة، كيف أن عواصفها أعاصير بهذا المعنى الجديد، ولماذا اسم كاليبان هو جناس تصحيفي لكانيبال (آكل لحوم البشر)، ولماذا أيضاً يسلط بروسبيرو كلباً اسمه فيوري (الغضب) على الثوار (هيوم ١٩٨٦: ٨٩-١٣٤). الأدب في مثل هذه القراءة، يعكس ويخلق طرقاً للرؤية وصيغاً للنطق تعتبر مركزية للعملية الاستعمارية.

النصوص الأدبية مهمة في تشكل الخطابات الاستعمارية تماماً لأنها تعمل بصورة تخيلية وعلى الناس كأشخاص. لكن النصوص الأدبية لا تعكس مجرد الآيديولوجيات المسيطرة؛ إنها أيضاً تعمل ضدها، مثل هذا التعقيد ليس بالضرورة مسألة تتعلق بقصد المؤلف. مسرحيات مثل عطيل والعاصفة تثير إذاً أفكاراً معاصرة حول وحشية أو عدم كياسة اللاأوروبيين. إلا أننا يمكن أن نختلف حول ما إذا كانت هذه المسرحيات تفعل ذلك من أجل أن تبارك الأوضاع المسيطرة للعرق والثقافة أو لمساءلتها. هل تمثل مسرحية عطيل تحذيراً ضد الحب بين الأعراق، ام أنها تمثل إدانة للمجتمع الذي لا يسمح بهذا الحب؟ وهل تصادق مسرحية العاصفة على رأي بروسبيرو في أن كاليبان متوحش حيواني، أم أنها تصور تجرد الحكم الاستعماري من الإنسانية؟ من الصعب تحديد نوايا شكسبير، لكننا نستطيع بالتأكيد أن نرى كيف أن تلك المسرحيات قرأها الناس بصورة مختلفة على مر الأزمان وفي أماكن مختلفة. العاصفة على سبيل المثال مُثلت على المسرح وفُسرِّت وحولت إلى قصة حب لا علاقة لها بالاستعمار، وإلى قصة عظيمة تصور انتصار معرفة الرجل الأبيض على كل من الطبيعة والوحش، وكنص معاد للاستعمار يصور نضال كاليبان المستعبد.

إن الممارسات الأدبية والثقافية تجسد كذلك التفاعلات الثقافية. رقصة المرِّيسة[٥] التي يمكن اعتبارها رقصة إنجليزية خالصة، تطورت من الرقصات البربرية التي عادت بها الحروب الصليبية إلى أوروبا. في الحقيقة فإنه خلال القرون الوسطى وبواكير العصور الحديثة يمكننا أن نرى الاستيلاء الأوروبي على النصوص والتراثات اللا أوروبية وخصوصاً النصوص العربية، وبهذا فإن الأدب الأوروبي ليس مجرد أدب مكتوب في أوروبا أو كتبه الأوروبيون لكنه نتج في بوتقة تاريخ من التفاعلات التي ترجع إلى العصور القديمة. إن الطبيعة التوفيقية للنصوص الأدبية أو تعقيداتها الآيديولوجية ينبغي ألا تقود إلى الاستنتاج بأنها نوعاً ما "فوق" العمليات التاريخية والسياسية. بل بالأحرى، يمكننا أن نرى كيف أن النصوص الأدبية، من خلال ما تقوله - وفي عملية كتابة هذه النصوص ذاتها - هي مركزية بالنسبة للتاريخ الاستعماري ويمكن حقاً أن تساعدنا في اتجاهنا نحو تحليل دقيق لذلك التاريخ.

حتى أن فرعاً معرفياً مثل الأدب المقارن الذي اعترف بالتفاعل العميق لآداب وثقافات متنوعة كان مرتباً ترتيباً هرمياً وكان إدعاؤه المركزي أن "أوروبا والولايات المتحدة معاً كانتا مركز العالم، ليس لمجرد مركزهما السياسي ولكن لأن آدابهما كانت الآداب الأجدر بالدراسة. عوضاً عن هذا يقترح سعيد أن توضع الأشكال الثقافية الغربية "في البيئة الكونية المتحركة التي خلقتها الإمبريالية" (١٩٩٥: ٢٢-٢٨).

ولكن ماذا بخصوص أشكال الكتابة اللاغربية؟ تلك الأشكال أيضاً لم تتطور على انفراد بل تشكلت بواسطة الصدامات الأجنبية بما فيها الصدامات الاستعمارية، على سبيل المثال رواية أو شاندو مينون O. Shandu Menon إندوليخا (١٨٨٩)، وهي إحدى أبكر الروايات المكتوبة بلغة المالايالم[٦]، كانت، كما يدعي مؤلفها، محاولة لتحقيق "رغبة زوجته التي غالباً ما عبرت عنها، وهي أن تقرأ رواية بلغتها هي على الطريقة الإنجليزية" وأن يرى إن كان قادراً على خلق ذوق لذلك النوع من الكتابة "بين قرائي الناطقين بلغة المالايالم وغير الملمين بالإنجليزية" (بانيكار ١٩٩٦: ٩٧-٩٨). هذه الرواية توثق تحول علاقات الزواج في منطقة مالابار وتفصح عن بعض توترات ورغبات الطبقات الوسطى الجديدة في المنطقة من خلال ما كان مبدئياً شكلاً أدبياً غربياً. في جزء آخر من العالم، ادعى جورج لامنج George Lamming في مقالته ذائعة الصيت "مناسبة الكلام" أنه كانت "بالنسبة له ثلاثة أحداث مهمة فقط في تاريخ الكاريبي البريطاني" -رحلة كولومبس "وإلغاء الرق ووصول الشرق- الهند والصين- إلى البحر الكاريبي "واكتشاف الهنود الغربيين للرواية كوسيلة لتقصي وإسقاط التجارب الداخلية لمجتمع الهند الغربية" (١٩٦٠: ٣٦-٣٧). كانت هذه المقالة التي نشرت في عام ١٩٦٠ إحدى المحاولات الأبكر لفهم كيف يمكن للأدب أن يكون مهماً في الحط من قيمة رعايا الاستعمار والسيطرة عليهم وأيضاً في مناجزة الاستعمار.

ربما يكون هذا مكاناً جيداً نسأل فيه أنفسنا كيف يمكننا بالضبط أن نعين الحدود بين النصوص الأدبية وأشكال التمثيل

الأخرى؟ لو عدنا إلى فترة كان فيها الخطاب الاستعماري الأوروبي في مراحله التوالدية، يمكننا أن نرى التشابكات الدرامية نوعاً ما بين النصوص الأدبية والتمثيلات المرئية وكتابات أخرى. دعونا نبدأ بصورة قد أصبحت، إثر مقالة إبداعية لبيتر هيوم، مركزية في مناقشة موقع المرأة والنوع Gender في الخطاب الاستعماري هي "فيسبوتشي[٧] يكتشف أمريكا" نقشها سترادانوس[٨] في نهاية القرن السادس عشر. في هذه الصورة يحمل فيسبوتشي راية عليها الصليب الجنوبي بيد وباليد الأخرى اصطرلاب بحّار. وهو يقف ينظر إلى أمريكا وهي امرأة عارية نهض نصفها من الأرجوحة الشبكية. يحلل هيوم هذه الصورة ليُري كيف أنها تحول أوجهاً من مسرحية الاستعمار إلى رموز: أمريكا كامرأة عارية "ترقد هناك، مكتشفة بدقة تامة" (١٩٨٥: ١٧). أكلة لحوم البشر في الخلفية يرمزون إلى الوحشية المفترضة وعنف سكان العالم الجديد التي استخدمها المستعمرون "لتبرير" استيلائهم على أراضي أمريكا. فيسبوتشي شخصية تاريخية. وأمريكا قارة كاملة، ولقاؤهما يمثل نموذجاً استعمارياً يحقق فيه أحد الرعايا الأوروبيين الشخصانية (الوجود الشخصي) Individuation تماماً في معارضة للشعوب المستعمرة الذين يمثلون الأرض (كما في هذه الصورة)، أو الطبيعة أو الأفكار (التجارة، العمل، أو الألم) أو مجموعة (محاربو الزولو، أو النساء الهندوسيات).

إن أول أعظم أطالس القرن السادس عشر هو أطلس مسرح أراضي الكون الذي رسمه أبراهام أورتيليوس عام ١٥٧٠ (ونُشر باللغة الإنجليزية بعنوان "مسرح العالم كله" في عام (١٦٠٦) وهو يعطي رموزاً للصدام الاستعماري بصورة مماثلة. واجهة تظهر صورة امريكا والسطور المرافقة لها تخبرنا:

> أن الصورة التي تراها على الأرض الأخفض تدعى أمريكا، والتي سيطر عليها فيسبوشي الشجاع في رحلاته المؤخرة عبر البحر بالقوة، وهو يحمل الحورية في عناق حب رهيف. ذاهلة عن نفسها، وذاهلة عن عذريتها النقية تجلس وجسدها عار تماماً، باستثناء غطاء رأس من الريش يحزم شعرها، وجوهرة تزين جبهتها، والأجراس حول عجولها الرشيقة. تمسك بيدها هراوة خشبية، تضحّي بها رجالها السمان المتخمين، أسرى الحرب. تقطعهم إلى أجزاء مرتعشة، فإما تشويهم على نار هادئة، أو تغليهم في مرجل بخاري، أو، إذا كانت قساوة الجوع أكثر وطأة، تأكل لحمهم نيئاً طازجاً بعد القتل... عمل مخيف إن رأيته، ومخيف إن قصصته... وأخيراً... قلقة من اصطياد الرجال وراغبة في الاستلقاء لتنام، تصعد إلى سرير منسوج على شكل شبكة عريضة تربطها من كلا طرفيها بزوج من الأوتاد، وفي نسيجها، تمدد نفسها، رأسها وجسدها، لترتاح.

(مقتبس عن جيليز ١٩٩٤: ٧٤-٧٥)

عملياً تبدو هذه السطور تعليقاً على صورة سترادانوس وتمثيلات بصرية أخرى تُظهر أمريكا. إن ميلاد صناعة خرائط جديدة في بداية القرن السابع عشر أصبح ممكنا وملزماً بسبب الرحلات إلى الأراضي الجديدة. الخرائط تدّعي الموضوعية والعلمية، بيد أنها في الحقيقية تختار ما تسجله وتقدمه بطرق معينة مرتبطة تاريخياً بالمشاريع الاستعمارية (هارلي ١٩٨٨ وريان ١٩٩٤ وراباسا ١٩٨٥). وخلال عصر النهضة عهد العمل الفني الجديد والجغرافيا الجديدة معاً بالأرض "الجديدة" للرجال الأوروبيين كما لو كانت امرأة، دون ذكر نساء الأرض الجديدة الذين اعتبروا حرفياً جاهزات للاختطاف.

ليس مدهشاً إذاً أن السير والتر رالي[٩] الذي قاد أولى الرحلات البحرية الإنجليزية إلى غايانا، وصف غايانا بأنها بلد "لا تزال تمتلك عذريتها". كانت أمريكا جاهزة للافتضاض من قبل أوروبا، وأرفقت قصيدة مع قصة رالي بقلم جورج تشابمان عنوانها "غايانا" تظهر فيها غايانا أنثى أمازونية هائلة تذعن لإنجلترا، التي تُشخّص أيضاً كامرأة.

> غايانا التي أقدامها الغنية مناجم من ذهب
> والتي تصطدم جبهتها بسقف النجوم،
> تقف على رؤوس أصابعها تجاه إنجلترا الجميلة تنظر
> تقبل يدها، وتحني صدرها الكبير،
> وتصنع كل إشارة للخضوع التام.

لكن إذا كانت إنجلترا أنثى كذلك، وإذا نُفذ العمل الضخم باسم ملكة أنثى (في هذه الحالة إليزابيث الأولى) فلا يمكن تصور العلاقات الاستعمارية دائماً أو بصورة مباشرة من حيث سيطرة أبوية أو جنسية مغايرة. تلك التوترات بين الملكة

الأنثى، والرجال المستعمرين والشعب المستعمر ينبغي العودة إليها وإعادة صياغتها في أثناء أوج الإمبريالية البريطانية عندما كانت فيكتوريا إمبراطورة. هذه الأنواع المختلفة من "النصوص" من شعر وأسفار وأطالس تستعمل لغات وشيفرات مختلفة لتسلط الضوء على صور ممتزجة، وتخلق مفردات مشتركة وتنشىء أمريكا كأرض جذابة وناضجة للاستعمار.

إن تداخل النصوص الأدبية مع النصوص غير الأدبية وعلاقة النوعين مع خطابات الاستعمار وممارساته التي ألقينا عليها نظرة خاطفة في تلك الأزمنة الاستعمارية المبكرة، يمكن حلها كذلك في فترات لاحقة، وعلى الأغلب حتى بحدة أكبر. لقد رأينا كيف أن سلسلة عريضة من التمثيلات ترمز إلى اغتصاب وانتهاك البلاد المستعمَرة بتصويرها كنساء عاريات ووضع المستعمرين كأسياد / مغتصبين. إلا أن تهديد الثورة المحلية ينتج نوعاً مختلفاً جداً من قولبة الاستعمار تمثل المستعمَر كمغتصب (وهو عادة أسود البشرة) يأتي ليفتض المرأة البيضاء التي بدورها ترمز إلى الثقافة الأوروبية. إن واحدة من أكبر هذه الشخصيات هي شخصية كاليبان في مسرحية العاصفة الذي يتهمه بروسبيرو أنه يهدد باغتصاب ابنته ميراندا. هذا القالب يعكس مجاز الاستعمار كاغتصاب. وهكذا يمكن المحاججة بأنه يحرف عنف الصدام الاستعماري من المستعمِر إلى المستعمَر. وبعد أن تفهم بصور متنوعة إما كردة فعل محلية على الاغتصاب الإمبراطوري، أو كعلم أمراض الأعراق الأكثر دكنة، أو حتى كجهد أوروبي لعقلنة الشعور بالذنب لدى الاستعمار، فإن شخصية المغتصِب "الأسود" هي عمومية كفاية لتتم رؤيتها سمة ضرورية / دائمة لمنظر الاستعمار.

وفي السياق المختلف جداً للهند الاستعمارية في القرن التاسع عشر، تشرح جيني شارب (١٩٩٣) أن المغتصب ذو البشرة الداكنة ليس سمة رئيسية أبداً، إلا أنه ينتج بشكل منطقي في داخل مجموعة من الأوضاع التاريخية المحددة. وتُظهر شارب أنه رغم أن مثل هذه الشخصية تصبح شيئاً مألوفاً خلال ما سماه البريطانيون "عصيان عام ١٨٥٧" وبعده (وهو ثورة انتشرت من الجنود الهنود في الجيش وشملت الحكام المحليين بالإضافة إلى الفلاحين، والتي يدعوها المؤرخون القوميون أول حرب استقلال هندية). دشن هذا الحدث تحول قالب استعماري قائم، وهو قالب "الهندي الوديع" إلى قالب آخر هو مغتصب النساء البريطانيات المتوحش. قبل الثورة لم يكن هناك قصص اغتصاب. ولفترة طويلة كتب الإمبرياليون حول الهنود ووصفوهم بأنهم وديعون وناضجون للثقافة الاستعمارية. وخلال قراءة عدة تقارير، ومذكرات، وقصص أخرى حول العصيان كتبها رجال ونساء، تقترح شارب أن الثورة هزت البريطانيين وتركتهم "دون كتابة يستطيعون الاعتماد عليها". توضح شارب ما تدعوه "تأثيرات الحقيقة" للقصص التي تدور حول انتهاك النساء البيض وتشويههن. ورغم عدم وجود دليل على عنف منظم من هذا النوع، فإنها تقترح أن "القصص التي تثير الخوف لها نفس تأثير اغتصاب حقيقي، بمعنى أن هذه القصص تعيد إنتاج أدوار الجنس بعنف في إظهار أن أجساد النساء يمكن أن تستلب جنسياً" (١٩٩٣: ٦٧). فكرة "تأثيرات الحقيقة" هذه، حيث يمكن لأنواع الخطاب إنتاج التأثيرات ذاتها التي تنتجها الأحداث الحقيقية، هي فكرة فوكوية[١٠] في الأصل وتفيد في التعبير عن الآثار المادية للآيديولوجيا دون دمجها. تناقش شارب كيف أن قصص الاغتصاب تلك سمحت لإدارة بريطانية مهتزة ألا تثبت سلطتها فحسب، بل أن تبرز نفسها كجزء من دعوة حضارية. وهكذا "يتم معالجة أزمة في السلطة البريطانية من خلال ترويج أجساد النساء البريطانيات المغتصبة علامة على انتهاك الاستعمار" (١٩٩٣: ٤).

هناك سلسلة كاملة من الروايات البريطانية تدور حول الهند تلعب / تتعامل بهذا التاريخ: رواية ي م فورستر (ممر إلى الهند)[١١] التي يُتهم فيها رجل هندي خطأ باغتصاب امرأة بريطانية تثير نفس "الذاكرة العنصرية التي يتردد صداها عبر روايات العصيان مثل كابوس مرعب" (شارب ١٩٩٣: ١٢٣). لكن الرواية كتبت في العشرينيات من القرن العشرين وهي فترة مسكونة بالمذبحة التي قام بها البريطانيون وراح ضحيتها مئات من الهنود العزل الذين كانوا قد تجمعوا من أجل اجتماع شعبي سلمي في جاليانوالا باغ في أمريستار في مارس (آذار) ١٩١٩، وهو حدث طعن في الادعاء البريطاني المعتاد أن تواجدهم هو لتحضير البلاد. وبالمثل فإن رواية بول سكوت "الجوهرة في التاج" تعرض بوضوح تام الاغتصاب على أنه استعادة للإمبريالية عن طريق إظهار كيف أن رجلاً هندياً متهم باغتصاب امرأة بريطانية يُغتصب بدوره بواسطة آلة الاستعمار. هذه الرواية أيضاً كتبت خلال أوج النضالات الوطنية، في وقت لم يكن فيه تهديد للاغتصاب بين الأعراق شبيه بذلك الذي استثير وروج له في أثناء العصيان. إذاً، في

وقت تكون فيه أزمة السلطة الاستعمارية في درجة الحمّى، يشير هذان الكتابان خطاباً أبكر قد حاول تأسيس القيمة الأخلاقية للاستعمار. وحسب قول شارب، فإن هذا الإصغاء في رواية "الجوهرة في التاج" هدفه القول إن "الإمبريالية هي انتهاك فقط في لحظة المعارضة المنظمة للحكم البريطاني" (١٩٩٣: ١٤١). إذاً، وبينما "تفضح الرواية إساءة البريطانيين استعمال السلطة في الهند، فإنها أيضاً تؤسس خطاباً استعمارياً للاغتصاب" (١٩٩٣: ١٤٦). في هذه القراءة، هناك نصوص معينة ليست دوماً ببساطة مع الاستعمار أو ضده، بل يمكنها أن تكون معه وضده في الوقت ذاته.

يعتبر كتاب شارب جزءاً من مجمل العمل المتنامي الذي لا يحذرنا فقط من فصل ما هو أدبي عن الكتابات الأخرى، بل بالمقابل يذكرنا أن النصوص اللاأدبية مثل قصص الصحف، والسجلات، والتقارير الحكومية، والمذكرات، والدوريات، والكراسات التاريخية، والكتابات السياسية هي أيضاً مفتوحة لتحليل استراتيجياتها البلاغية، وأدواتها القصية. إنها ليست بالضرورة "موضوعية" بل تمثل نموذجها من الحقيقة لقراء معينين. إذاً ليست النصوص الأدبية فقط هي المفيدة في الخطاب الاستعماري، لكن الأدوات التي نستعملها في تحليلها يمكن أن تستغل كذلك من أجل فهم "النصوص" الأخرى للإمبراطورية. توافق جياتري سبيفاك على اقتراح فوكو أن "جعل الخفي ظاهراً قد يعني أيضاً تغييراً في المستوى، يتوجه المرء بكلامه إلى طبقة من المادة ظلت إلى الآن دون صلة وثيقة بالتاريخ، والتي لم يعترف بأن لها أي قيمة أخلاقية أو جمالية أو تاريخية" (سبيفاك ١٩٨٨: ٢٨٥). بهذا المعنى، اتسع الاعتراف بصورة أوسع بالنصوص الأدبية على أنها مواد أساسية للدراسة التاريخية.

اليوم، حتى تلك الأعمال التي يظهر فيها المغزى الإمبريالي هامشياً يعاد تفسيرها في سياق التوسع الأوروبي. وكما أظهرت سبيفاك[١٢] في مقالة مبكرة "ينبغي ألا يكون ممكناً قراءة الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر دون تذكر أن الإمبريالية، التي اعتبرت مهمة بريطانيا الاجتماعية، كانت جزءاً مهماً من التمثيل الثقافي لإنجلترا من أجل الإنجليز" (١٩٨٥ آ: ٢٤٣). وهكذا فلا يمكن لأي عمل قصصي كتب خلال تلك الفترة مهما كانت نظرته إلى الداخل وسريته - أو ليس له أي اهتمام بالسياسة كما يفصح عن نفسه - أن يبقى غير مثني بالإيقاعات الاستعمارية. ومع أن "الرواية الفيكتورية أشاحت بوجهها عن... التفاصيل الاستعمارية التي ليس لها مذاق لذيذ"، فإن مثل هذه التفاصيل لا يمكن استثناؤها من قراءاتنا لتلك الروايات. ففي رواية "مانسفيلد بارك" للكاتبة جين أوستن، فإن عزبة السير توماس بيرترام التي تبدو محمية جداً في الريف الإنجليزي تدعمها مزارع السكر، في أنتيجوا (Antigua)، التي كان يديرها عمل العبيد (بويمر ١٩٩٥: ٢٥). المستعمرات بالطبع، ليست هامشية في الأدب الأوروبي كله. على العكس تماماً، يصبح النثر الإنجليزي بحق مهووساً بالأسفار الاستعمارية، وهو هوس نتج عنه روايات من الأكثر رواجاً مثل روايات جي إيه هينتي G. A. Henty للشباب (مع كلايف في أفريقيا، ومع ولف في كندا)، وقصص المغامرات التي كتبها رايدر هاجرد Rider Haggard وقصص كبلنج[١٣]. لكن دعونا نفحص هنا، من خلال نقاشات مؤخرة لرواية تشارلوت برونتي جين آير، كيف أن الانتباه للبعد الاستعماري يغير فهمنا للأدب الأوروبي والثقافة الأوروبية.

يقرأ النقاد الماركسيون أمثال تيري إيجلتون Terry Eagleton انتقال جين من يتيمة ومربية مسلوبة القوة إلى زوجة الثري السيد روتشستر من حيث قابلية التحرك الاجتماعية وموقع المربية الطبقي الغامض. النقاد النسويون أمثال ساندرا جلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar افردتا الرواية كنص يشكل معلماً فيما يتعلق بميلاد فردانية أنثوية ونشوء الشخصية الأنثى في النثر الإنجليزي. إلا أن هذه القراءة قد شوشتها عام ١٩٦٦ رواية جين رايس Jean Rhys[٢] (بحر سرغاسو الواسع) التي أسهبت في وصف شخصية هامشية بصورة شبحية لجين آير —وهي شخصية بيرثا ماسون زوجة السيد روتشستر الأولى "المجنونة" التي تموت حرقاً مفسحة الطريق لزواج جين من السيد روتشستر. أعادت رايس كتابة "جنون" بيرثا على أنه بؤس واضطهاد امرأة كريولية بيضاء تم الزواج منها لأجل ثروة مزرعتها، ثم خُلعت من وطنها في جزر الكاريبي، ثم سُجنت في مزرعة إنجليزية. وبالعودة إلى رايس، انتقدت جياتري سبيفاك (١٩٨٥ آ) النقاد النسويين لقراءة "بيرثا ماسون في مصطلحات سيكولوجية، على أنها شقيقة جين القاتمة". واقترحت بدل ذلك أن النزعة الفردية النسوية في القرن التاسع عشر تغير وضعها بالضرورة عن طريق الدراما الإمبريالية التي همشت المرأة المحلية وسلبتها إنسانيتها حتى عندما سعت إلى الدفاع عن المرأة البيضاء كفرد متكلم ونشط.

هذا الموقف انتقدته بنيتا باري ١٩٨٧ (Beneta Barry) التي اوضحت ان بيرثا ماسون، المرأة الكاريبية المعذبة، ليست "المرأة" الحقيقية "من المستعمرات" في رواية رايس. بيرثا التي كان اسمها في البداية أنطوانيت هي خليلة كريستوفين البيضاء، وكريستوفين هذه هي رقيق المزرعة الأسود الذي يُستغل ولكن لا يتم إسكاته أو اختزاله إلى الهوامش عندما كانت تتفوه بانتقادها لروتشستر والعلاقات الطبقية والعرقية على الجزيرة. بالطبع كريستوفين غير موجودة في راوية "جين آير" إلا أننا نستطيع أن نرى كيف أن العالم الذي تشغله ضروري لبناء السلام والرخاء المحلي الإنجليزي. لكن بيترهيوم يقترح في مقالة جيدة حول "بحر ساراغاسو الواسع" أنه مع أن هذه الخطوة مهمة جداً في إعادة قراءة الكتابات الاوروبية الرسمية (Canon) علينا أن ننتبه في الوقت ذاته إلى الفروقات السياسية والتاريخية الدقيقة لنصوص أنتجت في المستعمرات السابقة. وهكذا فإن رواية جين رايس لا يمكن أن تقرأ ببساطة جنباً إلى جنب مع رواية "جين آير"، أو مقابلها ويحتفى بها على أنها "ما بعد استعمارية" في مقابل "استعمارية". لأن رواية "بحر ساراغاسو الواسع" كتبت، بمصطلحات هندية غربية، بواسطة عضو من النخبة الاستعمارية البيضاء، ومع ذلك عضو عرفت نفسها دوماً على أنها معارضة لمبادئ "النزعة الإنجليزية" المدنية؛ رواية تعالج مواضيع العرق والرق، ومع ذلك متعاطفة بصورة رئيسة مع طبقة المزارعين التي دمرها التحرير (هيوم ١٩٩٤: ٧٢). النقطة المهمة عند هيوم هي أن إعادة هذه الرواية إلى سياقها المحلي يعقّد مصطلح "ما بعد الاستعمار" الذي يواجه بعض الخطر في أن يصبح متجانساً ومسطحاً إذا وضع ببساطة مقابل مصطلح "استعماري". ويقترح بدل ذلك أنه "ينبغي على نظرية ما بعد الاستعمار، إذا أرادت التطور، أن تنتج مصطلحات أصلانية، وهو يعني بذلك مصطلحات إشارية محلية، تضرب بجذورها في تواريخ معينة. في هذه الحالة بالذات، لن يتوقف الأمر عند إعادة رواية رايس إلى سياق "هندي غربي" عام فقط، بل نستثير روابطها الدومنيكية والجامايكية ايضا. نستطيع ان نرى في هذه السلسلة من الحوارات النقدية أن التركيز على الاستعمار بصورة مثمرة يعيد افتتاح القراءات الماركسية والنسوية للنثر الإنجليزي الرسمي Canonical لنقاش جديد ويطلب منا أيضاً أن نوسع فهمنا لمصطلحي استعماري وما بعد استعماري.

يقودنا هذا إلى مظهر آخر للعلاقة بين الأدب والاستعمار ليس له صلة بما تعنيه النصوص، بل بمعنى النصوص الذي تقول به الآراء النقدية السائدة، والتي يحتفظ بها فيما بعد داخل النظم التعليمية. يمكننا أن نفهم هذا بسهولة من مسرحية مثل عطيل لشكسبير، وهي نص رسمي في المدارس والكليات التي تنتشر في أنحاء عديدة من العالم. رفض النقاد سنوات عديدة الاعتراف بأن المقصود أن يكون عطيل أسود اللون –وحاولوا إلى ما لا نهاية إثبات أنه كان في الحقيقة يميل إلى اللون البني وليس حقيقة "زنجي"، أو أنه كان "أبيض" من الداخل. عندئذ يمكن قراءة المسرحية على أنها تقدم فكرة حول الغيرة عند الذكور كصفة "عالمية" يستثيرها تجاوز المرأة الفعلي أو الممكن. لو تم الاعتراف بلون عطيل الأسود، فهذا معناه الإيحاء بأن "عرقه" يشرح غيرته واحتياجاته العاطفية ولا عقلانيته. ربما تكون هذه القراءات متناقضة، لكن يمكن التوفيق بينها، وقد حصل ذلك داخل القراءات العنصرية للمسرحية التي كان عليها أن تحاجج أن بطل شكسبير كان أبيض، وفي الوقت نفسه قرأت السواد فيما يتعلق بأنماط معينة. لكننا إذا أخذنا العلاقات العرقية في المسرحية بعين الاعتبار وبصورة جادة فإن فكرة الغيرة الجنسية لا يمكن النظر إليها على انها مقولة عالمية حول العلاقات الإنسانية عموما، لكنها صورة رئيسة للسياق العنصري الذي يعيش فيه عطيل ودزديمونه.. ويتحابان. مكائد إياجو إذاً ليست "حقداً لا علة له" (وهذه عبارة صموئيل تايلور كوليردج[١٥] التي أكدتها أجيال من نقاد الأدب) لكنها ولدت من الكراهية والتداعي العرقي. بالطبع يمكننا أن نقرأ مسرحية شكسبير إما كدفاع متحمس عن الحب بين الأعراق أو كتحذير منه، إلا أن النقطة المهمة هي أنه على المسرح وفي التحليلات النقدية وداخل الفصول في أنحاء العالم قُرئت الفكرة العرقية على أنها تسند آيديولوجيات عنصرية قائمة في سياقات مختلفة –في بريطانيا وجنوب أفريقيا والهند وأماكن أخرى (انظر كاوهيج ١٩٨٥، وأوركن ١٩٨٧، ولومبا ١٩٨٩، وجونسون ١٩٩٦). في كل تلك الأماكن عملت مسرحية شكسبير على تقوية السلطة الثقافية ليس لدى شكسبير فحسب، بل "النزعة الإنجليزية".

حتى تلك النصوص الأدبية البعيدة، جدلاً، عن الأيديولوجيات الاستعمارية او حتى الناقدة لها يمكن ان توضع في خدمة الأهداف الاستعمارية من خلال النظم التعليمية التي تقلل من قيمة الآداب المحلية وبواسطة الممارسات النقدية المتمركزة

أوروبياً التي تصر على نصوص غربية محددة تكون علامات على ثقافة وقيمة أعلى. إن نشوء الدراسات الأدبية كنوع من فروع الدراسة في الجامعات البريطانية ارتبط حقيقة بالحاجات الملموسة للإداريين الاستعماريين: وتم تشكيل الأدب الإنجليزي كفرع دراسي رسمي في جامعتي لندن وأكسفورد فقط بعد أن بدأ امتحان الخدمة المدنية الهندية يضم ورقة ذات ألف علامة على افتراض أن معرفة الأدب الإنجليزي كانت ضرورية لأولئك الذين سيقومون بإدارة المصالح البريطانية. وبعد ذلك مباشرة اعتبر من الأهمية تعليم السكان المحليين أنفسهم الآداب الغربية. ويشرح توماس بابنغتون مكولي مهندس الثقافة الإنجليزية في الهند الحالة بإيجاز بارع في مقالته المشهورة "مذكرة حول الثقافة الهندية" كتبها عام ١٨٣٥ يقول: إن الثقافة الإنجليزية ستدرب السكان الأصليين الذين كانوا "هنديين دماً ولوناً" ليصبحوا "بريطانيين في الذوق والآراء والأخلاق والفكر." هؤلاء الناس سيشكلون الطبقة التي ستحمي، في الحقيقة، المصالح البريطانية وتساعد البريطانيين في حكم أرض شاسعة وربما صعبة المراس (مكولي ١٩٧٢: ٢٤٩).

كان على الدراسات الأدبية أن تلعب دوراً رئيساً في محاولة إضفاء قيم غربية على السكان الأصليين، وبناء الثقافة الأوروبية كثقافة أعلى، وكقياس للقيم الإنسانية، وبذلك تحافظ على الحكم الاستعماري. يناقش كتاب جاوري فيسواناثان "أقنعة الفتح" هذه المسألة عن طريق فحص الأوراق البرلمانية الإنجليزية والنقاشات التي دارت بشأن التربية الإنجليزية في الهند. الكتاب (مثل عنوانه) يقترح أن الدراسات الأدبية الإنجليزية أصبحت قناعاً للاستغلال المادي والاقتصادي، وكانت شكلاً فاعلاً في السيطرة السياسية. لم يكن الفصل (Classroom) الاستعماري أحد مواضيع الاختبار لتطوير أوضاع واستراتيجيات أصبحت جزءاً رئيساً من الفرع المعرفي ذاته فحسب، بل إن:

> بعض الفعاليات الإنسانية المرتبطة تراثياً بالأدب –على سبيل المثال، تشكُّل الشخصية أو تطور الحس الجمالي أو مبادئ التفكير الأخلاقي- اعتبرت رئيسة في تدابير السيطرة الاجتماعية السياسية من قبل حماة التراث ذاته.

(فيسواناثان ١٩٩٠: ٣)

الأدب والثقافة إذاً، وفي منجاة من أن يكونا مضادين للساحة السياسية، هما مركزيان بالنسبة لها. ولقد انتُقدت فيسواناثان، مثل سعيد، على أساس أنها لا تهتم بدور الهنود سواء في مقاومة مثل هذه الدراسات الأدبية أو تيسيرها. في الحقيقة، فإن العديد من الهنود ذاتهم طلبوا التربية الإنجليزية، بما فيهم المصلحون والوطنيون الذين كانوا يعارضون الحكم الإنجليزي في الهند. وهكذا فإن تشكيل السياسة الاستعمارية البريطانية صاغتها السياسة الأصلانية واستخدمتها، ولم تستورد ببساطة من إنجلترا.

إن إحدى الآيديولوجيات التي دعمت التربية الأدبية كان الافتراض القائل بوجود فراغ ثقافي لا يمكن تذليله بين أولئك الذين ملكوا مدخلاً "طبيعياً" للثقافة الأدبية، وهؤلاء الآخرين الذين كانوا في حاجة لتعلّم هذه الثقافة. وأبعد ما نكون عن ردم هذا الفراغ، فإن التربية الأدبية سوف تؤكد النقص، وبكلمات شخص يدعى هـ. ج روبنسون.

> كما أن المهرج سوف يدوس غريزياً بخفة ويشعر بالخجل من حذائه المثبتة أجزاؤه بالمسامير في خدر المرأة، فإن العقل الفظ، بالتحدث مع عقول من ثقافة أعلى، ربما يتمكن من أن يرى ويأسى للفارق بينه وبين تلك العقول.

(بولديك ١٩٨٣: ٦٦)

مثل هذه السيطرة الثقافية كان معناها بالضرورة قمع الإبداع والتقاليد الفكرية لدى أولئك الذين كان عليهم أن يدرسوا الأدب الإنجليزي. إن إشارة مكولي إلى أن رفاً واحداً من الأدب الأوروبي يساوي كل كتب الهند وبلاد العرب هي إشارة رديئة السمعة لكنها ليست فريدة. صحيح طبعاً أن المستشرقين دافعوا عن بعض الأعمال الأصلانية، أمثال نتاجات الهند الثقافية القديمة ونصوصها الأدبية، بيد أنهم أيضاً فعلوا ذلك على حساب الأعمال الفنية المعاصرة –وهكذا فإن النتاج الفكري الأصلاني كان إما محطوطاً من قدره تماماً (كما هي الحال في أفريقيا) أو تم النظر إليه كصفة للماضي الوقور (كما هي الحال في الهند). وسواء مُنحت المجتمعات المستعمَرة إرثاً ثقافياً خاصاً بها أم لا، فإن هذه المجتمعات تم النظر إليها على أنها غير جديرة بالتطور على حدّ مستقل.

ما هذه الثقافة التي شُكلت على أنها المقياس الموثوق للقيم الإنسانية؟ وكما يقول الكاتب الاسكوتلندي جيمس كيلمان:

> حينما نتحدث عن سيطرة الثقافة الإنجليزية فنحن لا نشير إلى الثقافة التي تجدها في طريق

كينت القديم في لندن، نحن لا نتحدث عن التقاليد الأدبية أو الشفوية في يوركشير أو سومرسيت؛ إننا نتحدث حول الثقافة المهيمنة داخل إنجلترا. الثقافة التي تهيمن على كل الثقافات الأخرى التي تعتمد على اللغة الإنجليزية، الثقافة القائمة داخل مجتمع النخبة الصغير الذي يملك السيطرة المطلقة على القواعد الاجتماعية والاقتصادية وقواعد السلطة السياسية في بريطانيا العظمى... وليس هناك أدنى شك أنه بمقاييس النخبة الحاكمة في بريطانيا العظمى فإن ما يسمى بالثقافة الاسكوتلندية، على سبيل المثال، هي أدنى درجة مثلما أن الشعب الاسكوتلندي بطبيعة الحال هو أيضاً أدنى درجة. إن منطق هذه المحاججة لا يمكن أن يسير بأي طريقة أخرى. والناس الذين يتبوؤون أعلى المناصب في اسكوتلنده يفعلون ذلك حسب ذلك الافتراض. من يهتم بخلفياتهم، سواء ولدوا وتربوا في اسكوتلنده أم لا، فهذا لا صلة له بالأمر، فهم مع ذلك يحتملون دونية اسكوتلنده. وإذا كانوا اسكوتلنديين أصليين فإنهم إذاً قد استوعبوا مقاييس السلطة الإنجليزية الحاكمة.

(١٩٩٢: ٧١-٧٢)

يثير كيلمان هنا نقطة هامة مفادها أنه لا المستعمرون ولا المستعمَرون هم فئات متجانسة. إن عملية تخفيض القيمة لم تقتصر على المستعمرات البعيدة بل أيضاً اتكلت على تقسيمات الجنس والطبقة والأقلية في الوطن أو في أماكن أقرب إليه وحاولت أن تكلّس هذه التقسيمات: وهكذا مثلاً، كما بين روبرت كروفورد، فإن تهميش اللغة الاسكوتلندية وآدابها كان خاصية مهمة في "اكتشاف الأدب الإنجليزي" (١٩٩٢: ١٦-٤٤). ومع أنه تم رسم الحدود الثقافية والعرقية بدرجات متفاوتة من التعنت في أجزاء مختلفة من العالم، وفي أفريقيا ربما لم يكن من السهل نسيان "خلفية" أو عرق حتى أولئك السكان المحليين الذين كانوا مؤثرين لدى أسيادهم المستعمرين، ومع ذلك فنحن بحاجة للاعتراف أن السيطرة الاستعمارية ورطت شرائح من السكان المحليين.

إن بيانات متعددة للآيديولوجيات الاستعمارية في الدراسات الأدبية الإنجليزية توسع نقطة ألتوسير[١٦] القائلة إن النظم التربوية تشكل وسائل مهمة لنشر الآيديولوجيات المهيمنة. ولكن هل نجح هذا الأسلوب من السيطرة؟ لقد ردد عدد لا حصر له من المثقفين الاستعماريين كالببغاوات سطور أسيادهم، وهذا مقطع من مقالة حازت على جائزة كتبها أحد الطلبة الهنود في الكلية الهندوسية في كالكوتا عام ١٨٤١ بعنوان "تأثير المعارف العامة الصحيحة على الهندوسية"

> عند الهندوس كل شيء وجميع الأشياء مجسدة في دينهم. علومهم وفنونهم جميعها موحاة من السماء. ولذلك، إذا تم نبذ عملهم، فإن دينهم يُنبذ معه... إن قلعة الهندوسية هي دين البلاد. هاجم تلك القلعة وسيطر عليها عندها يصبح نظام الهندوسية أرضاً مختلة. وإن علم العالم المسيحي ودينه هو الذي يلتف الآن حول تلك القلعة. وقد انهار عدد من أسوارها ولكنها لم تستسلم بعد: لكننا نأمل قبل مضي وقت طويل أن ينشأ دين العالم المسيحي وعلومه بصورة كاملة في الهند... لكن للأسف، للأسف فإن رجال بلادنا لا يزالون نائمين -لا يزالون نائمين نوم الموت. انهضوا ياأبناء الهند، انهضوا وانظروا إلى عظمة شمس الحق!... ونحن الذين شربنا من ذلك الجمال، نحن الذين رأينا تلك الحياة- أليس علينا أن نوقظ رجال بلدنا الفقراء؟

(اقتبس من ماجمدار ١٩٧٣: ٢٠١)

لقد نقلت مطولاً من هذه المقالة لأنها تردد بوضوح صدى رأي مكولي القائل إن الأدب والعلم والدين كانت في الهند متمازجة (بينما كل منها كان متميزاً في الغرب) ولأن الكاتب كذلك يتبنى بوضوح دور المثقف الهندي ثقافة إنجليزية حسب رأي مكولي؛ هذا المثقف الذي يلعب دور وكيل إنجليزي ويوقظ الجماهير المحلية.

لكن هل تعتبر المحاكاة عملاً وفياً صريحاً؟ يقترح هومي بابا Homi Bhabha[١٧] في سلسلة من المقالات أنه يمكن اعتبار المحاكاة طريقة للتملص من السيطرة (١٩٩٤: ١٢٥-١٣٣). يستعين بابا بالنظريات الأخيرة حول اللغة واللفظ والذاتية التي تبين أن الاتصال هو عبارة عن عملية لا يتم إنجازها بصورة كاملة أبداً ويبقى هناك دوماً تفويت وفجوة

بين ما يقال وما يُسمع. وكما قلنا فإن "الكتاب الإنجليزي" في السياق الاستعماري (النص الغربي، سواء كان دينياً كالإنجيل، أو أدبياً كشكسبير) يرمز إلى السلطة الإنجليزية ذاتها. إلا أن هذه العملية التي يمثل فيها نص أو كتاب ثقافة بكاملها هو تمرين معقد ومشحون بالنهاية. إن عملية تكرار التجربة لا تكتمل أبداً أو تتم، وما تنتجه ليس ببساطة صورة كاملة للأصل. بل شيئاً مختلفاً وذلك بسبب السياق الذي أُعيد إنتاجها فيه. يقترح بابا أن السلطة الاستعمارية تصبح "هجينة" "ومتناقضة" بسبب عملية التكرار هذه، وبذلك تفتح فضاءات للمستعْمَر لهدم الخطاب المسيطر. هذه محاججة معقدة سنعود إليها عندما نتحدث عن الهويات الاستعمارية والثورة ضد الاستعمار. أما الآن فلننظر إلى المحاكاة ودراسة الأدب في المستعمرات.

إن العملية التي تم تقديم الدين المسيحي من خلالها إلى الوثنيين، أو بالأحرى المسيحية التي قدمها شكسبير للجهلاء مصممة لتأكيد سلطة تلك الكتب. ومن خلال تلك الكتب سلطة الثقافة الأوروبية (الإنجليزية)، ولتجعل الوثنيين أو الجهلاء يشعرون كالمهرجين في مخدع سيدة. إذاً فالهدف هو تأكيد وجود فرق وفجوة لا يمكن سدها بين الشعوب المستعمرة والشعوب المستَعمِرة. لكن محاولة إدخال السكان المحليين في المسيحية تفترض أن هؤلاء السكان يمكن أن تنقلهم وتغيرهم الحقائق الثقافية أو الدينية التي تحتفظ بها النصوص الاستعمارية. الافتراض هنا هو أن الفجوة بين الثقافات والناس يمكن سدُّها. إذاً فهناك تناقض جوهري في صميم المحاولة لتثقيف "وتحضير" أو إيثار "الآخر" الاستعماري. يمكننا أن نرى بالتأكيد كيف أن مثل هذا التناقض تتلقفه وتستعمله الشعوب المستَعْمَرة. لالا هارديال Lala Hardayal وهي التي أسست منظمة غادر Ghadder لمناهضة الاستعمار، استعملت مقولة شايلوك في تاجر البندقية التي تبدأ هكذا "أنا يهودي. أليس لليهودي عينان؟" (٣، ١، ٥١-٥٧) لتحاجج أن شكسبير وقف إلى جانب المساواة الإنسانية، وأن علينا أن نتذكر شايلوك إذا ما "أُغرينا في أي وقت لتوبيخ أخ لنا من عرق أو دين آخر أو إيذائه" (هارديال ١٩٣٤: ٢٣٨).

الآن، وفي مستوى معين، يمكن أن ينظر إلى مثل هذا التوسل باسم شكسبير على أنه دعم لسلطة هذا الحكيم. لكن في مستوى آخر فإنه بالتأكيد يناجز وجهات النظر الاستعمارية فيما يتعلق بالفارق العرقي بدل قبولها. وهكذا فإن هارديال تحاكي الاستخدامات الإنجليزية لشكسبير من أجل أن تطعن في شرعية الحكم الإنجليزي في الهند.

يمكننا أيضاً تتبع نموذج أوسع هنا. دعونا نأخذ الكلية الهندوسية وهي الكلية ذاتها التي أنتجت المقالة التي اقتبسنا منها آنفاً، هذه الكلية كانت مرتع الحركة القومية الهندية، وكان العديد من القوميين الهنود الأوائل مثقفين ثقافة بريطانية، حتى أنهم استعملوا الأدب الإنجليزي للمحاججة من أجل الاستقلال. أحد أشكال هذه المناقشة قدمه مؤرخو الإمبراطورية الذين ادعوا أن الأدب الإنجليزي (خصوصاً شكسبير) والثقافة الإنجليزية عموماً قد شجعت أفكار التحرر والحرية بين السكان المحليين. استعانت بأفكار عصر النهضة الغربي في الديمقراطية والأخوة لتجعل الهنود أو الأفارقة يطالبون بالمساواة لأنفسهم! هذه القوة المحركة ربما يرمز إليها على أفضل صورة شخصية كاليبان لدى شكسبير، إذ يخبر كاليبان بروسبيرو وميراندا:

> منحتماني لغة، وفائدتي منها، هي أنني تعلمت
> كيف ألعن. فليأخذكما الطاعون الأحمر لأنكما
> علمتماني لغتكما!

(١، ٢، ٣٦٣-٣٦٥)

كاليبان يستطيع أن يلعن لأن مختطفيه قد منحوه لغة. لكن هناك مشكلة تصاحب مثل هذا الأسلوب من التفكير وهي أن الدمار أو الثورة ينظر إليها على أنها برمتها نتاج قصور السلطة الاستعمارية ذاتها. وحسب رأي بابا، أيضا، فإن فشل السلطة الاستعمارية في إعادة إنتاج ذاتها هو الذي يؤدي إلى الدمار المعادي للاستعمار. وكنتيجة لذلك فإنه لا يلتفت إلى المصادر المحلية للنشاط الفكري والسياسي المعادي للاستعمار.

هذا السؤال، فيما إذا كانت اللغة المسيطرة والأدب والثقافة والأفكار الفلسفية يمكن تحويل وجهتها واستخدامها لأهداف تدميرية، قد كان سؤالاً مركزياً للخطابات النسوية وما بعد الاستعمار وخطابات معارضة أخرى. ففي داخل الدراسات الأدبية نجد أن أحد أفضل السجالات النقاشية حول الموضوع حصل بين نجوجي واثيونجو وشينوا أشيبي. يقترح أشيبي أنه بسبب طبيعة التعدد اللغوي في معظم دول أفريقيا، إضافة إلى حضور اللغة الإنجليزية في تلك الدول الناتج عن الاستعمار "فإن الأدب الوطني في نيجيريا وعدد آخر من الدول الأفريقية مكتوب باللغة الإنجليزية أو سوف يُكتب بها". يشير أشيبي هنا

الهجانة الإبداعية لدى الكتاب الأفارقة الذين طوعوا اللغة الإنجليزية بما يتناسب مع تجربتهم بدل أن يفعلوا العكس، ويستنتج أشيبي أن:

> لا خيار آخر لديَّ. لقد مُنحت هذه اللغة وأنوي أن أستعملها... أشعر أن اللغة الإنجليزية ستكون قادرة على نقل أهمية تجربتي الأفريقية. بيد أنها يجب أن تكون لغة إنجليزية جديدة على أن تكون على صلة تامة مع موطنها السلفي، لكن تُغير لتناسب أجواءها الأفريقية الجديدة.
>
> (أشيبي ١٩٧٥: ١٠٣)

ولقد اتخذ كتاب ونقاد من اصول أفريقية موقفاً مماثلا، وهم يعيشون في داخل ثقافات مدنية من امثال جيمس بولدوين James Baldwin وديفيد دابيدين David Dabydeen . وفي ردّه على أشيبي[18] الذي يوضح فيه قراره بالكتابة بلغة جيكويو بدل الإنجليزية، يعتمد نجوجي واثيونجو على الروابط المتعددة بين اللغة والثقافة، ويحاجج أن الاستعمار قام باختراقات إلى داخل الثقافة من خلال السيطرة على اللغة. وعنده "أن أدب الأفارقة المكتوب باللغات الأوروبية كان على وجه الخصوص أدب البرجوازية القومية لدى صانعيها، وفي اهتماماتها الثيمية واستهلاكها" (١٩٨٦: ٢٠). هذا الأدب كان جزءاً من الثوران العظيم المعادي للاستعمار والإمبريالية في كل انحاء المعمورة، غير انه اصبح ادبا متشائما ومخيبا للامل لدى اولئك الذين وصلوا إلى السلطة في البلدان التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار، ثم شوشها هذا الأدب بتناقضاته لأنه أراد مخاطبة "الشعب" الذي لم يتلق التعليم المدرسي باللغات الأوروبية (١٩٨٦: ٢١). ينظم نجوجي[19] تقسيماً بين الكتاب الذين كانوا جزءا من أولئك الناس وكتبوا باللغات المحلية، وأولئك الذين تمسكوا باللغات الأوروبية، وبهذا يقترح تداخلاً عضوياً بين الهويات الثقافية والسياسية والوسط الذي ينجز به التعبير الأدبي.

كيف يمكننا حلّ تلك المسائل؟ لقد تبنى كتاب مرموقون معادون للاستعمار كلا هذين المنظورين. وأكثر من ذلك فإن اختيار اللغة لا يمثل دوما وبوضوح مواقف أيديولوجية أو سياسية. كتب سولومون ت. بلاتجي Solomon T. Plaatje وهو أحد الأعضاء المؤسسين لحزب African National Congress، رواية بعنوان مبودي Mbudi سنة ١٩٣٠ قال عنها بأنها ستكون تماماً مثل أسلوب رايدر هاجارد Rider Haggard عندما يكتب عن قبائل الزولو". يرفع بلاتجي صوته ضد حرمان الاستعمار للأفارقة بكلمات مستلهمة من شكسبير، وأشكال التعبير الشفوي الأفريقية والإنجيل. وبالمثل فإن كتابة جورج لامنج لرواية يستعمل فيها شكلاً استعمارياً من أشكال الكتابة ليناهض به ادعاء المستعمر في حقه بالثقافة. من ناحية أخرى فإن الكتاب الذين يعبرون عن أنفسهم باستعمال اللغات المحلية هم ليسوا بالضرورة معادين للاستعمار أو ثوريين، وربما يكونون "مصابين" بالأشكال والأفكار الغربية على أية حال، كما هي الحال مع كاتب رواية إندوليخا Indulekha بلغة مالايالام، التي ناقشناها سابقا. ومع ذلك فإن الابتعاد عن الثقافة الاستعمارية هو علىالغالب شرط ضروري مسبق للالتفات بجدية إلى الآداب والثقافات التي انخفضت قيمتها في ظل الاستعمار.

تثير الدراسات الأدبية كذلك سلسلة من الاستراتيجيات. تاريخيا، استُعمل شكسبير في جنوب أفريقيا للطعن في العنصرية بالإضافة إلى دعمها. حدثت المطاعن داخل النظام التربوي وخارجه على السواء؛ وكان المثقفون والقادة السياسيون الأفارقة غالباً ما يستعملون شكسبير إما للتعبير عن صراعاتهم النفسية والسياسية أو لتحدي الآيديولوجيات المسببة للخلاف والشقاق. لكن ما مدى تأثير مثل هذه الاستراتيجية –هل علينا استعمال جوزيف كونراد[20] الذي دعاه أشيبي "عنصرياً لعيناً" لكي نناهض الاستعمار؟ ربما أن شكسبير وكونراد لا يزالان يُدرَّسان ويقرآن في عالم ما بعد الاستعمار، فلم لا؟ وهكذا يحاجج مارتن أوركن Martin Orkin أنه بالإمكان استعمال شكسبير تدريجياً داخل سياق جنوب أفريقيا. لكن في الوقت ذاته من الضرورة تحدي الآداب الرسمية Canons ذات المركزية الأوروبية والتي لا تزال تدرَّس في أجزاء عديدة من العالم الذي كان ذات مرة مستعمراً (وداخل المدارس والجامعات في داخل أوروبا والولايات المتحدة). وهكذا فإن الجهد المبذول لتخصيص شكسبير لغرض ما، حسب دايفيد جونسون، سوف يؤخر الانتقال في اتجاه منهج جديد أكبر مغزى. بالطبع، فإن مجرد إعادة خلط النصوص لا يستلزم تحولا في المنظور السياسي أو النظري، وسوف يقتضي تفكيك الاستعمار أكثر من مجرد تعليم النصوص الأفريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية.

هذه النصوص أيضاً مكتوبه عبر موشور سياسي ضخم ويمكن تدريسها من وجهات نظر متعددة. ومع ذلك، فإن عدداً من الكتب الأخيرة التي تدور حول "أدب ما بعد الاستعمار" تأخذ بعين الاعتبار فقط الآداب المكتوبة باللغة الإنجليزية، أو المتوفرة بكثرة من خلال الترجمة، أو تلك الكتب التي وصلت إلى قوائم أعلى المبيعات في أوروبا والولايات المتحدة، وهذا أمر خطير. إننا بالتأكيد بحاجة إلى توسيع منظورنا حول مفهوم الاستعمار. ولدى إدوارد سعيد يصبح من الأهمية القراءة خارج الثقافة الغربية لنصبح مقارنين بمعنى جديد "فأن نقرأ جين أوستن دون أن نقرأ كذلك فانون وكابرال... معناه أن نفصل الثقافة الحديثة عن التزاماتها وتوابعها" (١٩٩٥: ٣٨). إلا أن مثل هذه الممارسة غير كافية لدى عدد من مثقفي العالم الثالث وفنانيه. ينبغي استرداد آداب الشعوب اللاغربية والاحتفاء بها وإعادة توزيعها، وإعادة تفسيرها ليس من أجل تعديل وجهة نظرنا بالثقافة الأوروبية فحسب، بل كجزء من عملية تفكيك الاستعمار.

وهكذا فقد شقت دراسة الاستعمار في علاقته بالأدب، ودراسة الأدب في علاقته بالاستعمار طرقاً جديدة مهمة للنظر إلى كليهما. والأكثر أهمية ربما يكون الطريقة التي أثرت من خلالها النظرية الأدبية والنقدية الأخيرة في التحليل الاجتماعي. إن التطورات في النقد الأدبي والثقافي لم تقتضِ أن تُقرأ النصوص بطرق أشمل وأغنى في خلفيتها فحسب، بل اقترحت أيضاً بالمقابل أن العمليات التاريخية والاجتماعية نصية لأنه لا يمكن استعادتها إلا من خلال تمثيلها فقط، وتلك التمثيلات تستدعي استراتيجيات آيديولوجية وبلاغية مثلما تستدعي ذلك النصوص القصصية. إن التجانس بين النص والنسيج (Text / Textile) ربما يكون مفيداً هنا: فالتحليل النقدي يفك السداة واللحمة لأي نص سواء كان أدبياً أو تاريخياً، من أجل النظر بطريقة صياغته في المرة الأولى. والاستعمار، من منظور طرق القراءة تلك، ينبغي أن يُفسَّر كما لو أنه نص يتألف من ممارسات مادية وتمثيلية هي في متناولنا عبر سلسلة من الخطابات، كالخطابات العلمية والاقتصادية والكتابات الأدبية والتاريخية والأوراق الرسمية والفن والموسيقا والموروثات الثقافية والقصص الشعبية وحتى الإشاعات.

ترجمة: د. محمد غنوم

فهرس بالمصادر والمراجع

(١) هذه ترجمة لجزء من كتاب آنيالومبا "الاستعمار وما بعد الاستعمار" الصادر عن دار روتليدج سنة ١٩٩٨. وموضوع "الاستعمار والأدب" يقع بين صفحات ٦٩-٩٤ في الكتاب المذكور وستصدر ترجمة الكتاب قريباً بإذن الله (المترجم)

(٢) أفلاطون: فيلسوف يوناني ولد سنة ٤٢٧ قبل الميلاد وتوفي سنة ٣٤٧ قبل الميلاد، ويعتبر المؤسس الرئيسي للفلسفة الغربية. كان تلميذاً للفيلسوف سقراط وأستاذاً لأرسطو.

(٣) جون دون: شاعر إنجليزي ولد سنة ١٥٧٢ وتوفي سنة ١٦٣١ ميلادية. يعد شعره من أعظم ما كتب في الشعر الميتافيزيقي. ويعد دون من بين أعظم الوعاظ المسيحيين في عصره.

(٤) سيتوس وأبيدوس مدينتين على طرفي مضيق الدردنيل (المترجم).

(٥) وهي رقصة إنجليزية ناشطة يؤديها الرجال وهم يرتدون ملابس طريفة ويحملون أجراساً (عن المورد).

(٦) المالايالم: لغة تستعمل في جنوب غرب الهند (المترجم)

(٧) فيسبوتشي: ولد أمريجو فيسبوتشي سنة ١٤٥٤ وتوفي سنة ١٥١٢ ميلادية. وهو بحار إيطالي سميت أمريكا باسمه تشريفاً له. أبحر سنة ١٤٩٩ إلى جزر الهند الغربية واكتشف مصب نهر الأمازون. ثم أبحر سنة ١٥٠١ على طول الساحل الشمالي لأمريكا الجنوبية. طور نظاماً دقيقاً جداً لقياس درجات العرض. وقد غير قبوله لأمريكا الجنوبية كقارة جغرافية العالم. (المترجم عن موسوعة كولومبيا ص ٨٩٢-٨٩٣)

(٨) أبراهام أورتيليوس: (١٥٢٧-١٥٩٨) جغرافي فنلندي من أصل ألماني. سافر مع ميركاتور الذي شجعه على وضع أطلس "مسرح أراضي الكون". اختير عالماً جغرافياً لدى ملك إسبانيا فيليب الثاني سنة ١٥٧٥. (موسوعة كولومبيا، ص: ٦٣٠).

(٩) والتر رالي: (١٥٥٤-١٦١٨) عسكري ومستكشف ورجل بلاط وأديب بريطاني. كان أثيراً لدى الملكة اليزابيث الأولى. قام برحلتين إلى غيانا. الأولى سنة ١٥٩٥ والثانية سنة ١٦١٦ بحثاً عن الذهب. لكنه فشل وقتل بتهمة الخيانة.

(١٠) ميشيل فوكو: (١٩٢٦-١٩٨٦) يعد مع لويس ألتوسير وجاك دريدا من أعظم الفلاسفة الفرنسيين تأثيراً. قام بالتركيز على تحليل تجليات السلطة وأعمالها في خطابات مختلفة. له كتب عديدة من بينها: الجنون والحضارة (١٩٦٥)، ونظام الأشياء (١٩٧١)، وأركيولوجيا المعرفية (١٩٧٢). (المترجم).

(١١) ي.م. فورستر: (١٨٧٩-١٩٧٠) من أشهر الروائيين الإنجليز في القرن العشرين. من أشهر أعماله: أطول رحلة (١٩٠٧)، وغرفة ذات منظر (١٩٠٨)، وأشهرها رحلة إلى الهند (١٩٢٤).

(١٢) جياتري سبيفاك: ولدت في كلكوتا سنة ١٩٤٢ وحصلت على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة كورنيل والدكتوراه من جامعة أيوا بإشراف بول دي مان، وكانت الرسالة حول الشاعر الآيرلندي دبليو ب. بيتس. اشتهرت بعد ترجمتها لكتاب دريدا في علم الكتابة (١٩٧٦). لها الكثير من الكتابات في النظرية النقدية: خصوصاً النظرية النسوية، ونظرية ما بعد الاستعمار (المترجم).

(١٣) رديارد كبلنغ: (١٨٦٥-١٩٣٦) روائي، وقاص، وشاعر إنجليزي. كتب حول الهند. من أشهر أعماله رواية كيم. (المترجم).

(١٤) جين رايس: (١٨٩٤-١٩٧٩) ولدت في جزيرة دومينكا من جزر الهند الغربية وعاشت منذ سن السادسة عشرة متنقلة في أوروبا. لها العديد من الروايات التي أشهرها بحر ساراغاسو الواسع. (المترجم).

(١٥) صموئيل تايلور كوليردج: (١٧٧٢-١٨٣٤) من أعظم الشعراء والنقاد الرومنسيين الإنجليز (المترجم).

(١٦) لويس ألتوسير: ولد في الجزائر سنة (١٩١٨) وتوفي في فرنسا سنة (١٩٩٠)، وهو فيلسوف ماركسي. (المترجم).

(١٧) هومي بابا: ولد في بومباي سنة ١٩٤٩م، وهو من أشهر نقاد مدرسة الاستعمار وما بعد الاستعمار. من أشهر كتبه موقع الثقافة (١٩٩٤).

(١٨) شينوا أشيبي: ولد سنة ١٩٣٠ في شرقي نيجيريا. يعد من أشهر الروائيين الأفارقة. من رواياته: الأشياء تتداعى (١٩٥٨)، لا راحة بعد الآن (١٩٦٠)، سهم الله (١٩٦٤)، رجل الشعب (١٩٦٦)، كثبان النمل في السافانا (١٩٨٧).

(١٩) نجوجي واثيونغو: كان اسمه جيمس نجوجي، لكنه بدله سنة ١٩٧٧. وهو من أكثر الكتاب الأفارقة شهرة وتأثيراً. يعد في طليعة نقاد دراسات ما بعد الاستعمار. اشتهر بدعوته للكتاب الأفارقة ليكتبوا بلغاتهم المحلية كي يقاوموا بقوة تراث الاستعمار والاستعمار الجديد. من أشهر أعماله: بتلات من الدم (١٩٧٧)، فكفكة استعمار العقل (١٩٨٦)، كتّاب في السياسة (١٩٨١)، نقل المركز (١٩٩٣). (المترجم).

(٢٠) جوزيف كونراد: (١٨٥٧-١٩٢٤) روائي إنجليزي من أصل بولندي. أصبحت الإنجليزية لغته الثالثة بعد البولندية والفرنسية، حينما عمل بحاراً رئيساً في البحرية البريطانية. من أشهر رواياته قلب الظلام (١٩٠٢). (المترجم).

BIBLIOGRAPHY

Achebe. C. (1975) Morning Yet on Creation Day. New York: Anchor Press / Doubleday.

Baldick. C. (1983) The Social Mission of English Criticism. Oxford: Clarendon Press.

Bhabha. H.K(1994) 'Remembering Fanon: Self. Psyche and the Colonial Condition'. in P. Williams and L. Chrisman (eds). Colonial Discourse and Postcolonial Theory. New York: Columbia University press. pp. 112-123.

Boehmer. E. (1995) Colonial and Postcolonial Literature. Oxford and New York. Oxford University Press.

Cowhig. R. (1985) 'Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello'. in D. Dabydeen (ed). The Black Presence in English Literature. Manchester: Manchester University Press. pp. 1-25.

Crawford. R. (1992) 'The Scottish Invention of English Literature'. in Devolving English Literature. Oxford: Clarendon Press.

Gillies. J. (1994) Shakespeare and the Geography of Difference. Cambridge: Cambridge University Press.

Hall. K. (1995) Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England. Ithaca. NY and London: Cornell University Press.

Harley. B. (1988) 'Maps. Knowledge and Power'. in D. Cosgrove and S. Daniels (eds). The Iconography of Landscape. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 277-312.

Hulme. P. (1985) 'Polytropic Man: Tropes of Sexuality and Mobility in Early Colonial Discourse'. in F. Barker. P. Hulme. M. Iversen and D. Loxley (eds). Europe and its Others. vol 2. Colchester: University of Essex Press. pp. 17-32.

------- (1986a) Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean 1492-1797. London. Methuen.

----- (1986b) 'Hurricane in the Caribbees. the Constitution of the Discourse of English Colonialism'. in F. Barker. P. Hulme. M. Iversen and D. Loxley (eds). Literature. Politics and Theory. papers from the Essex conference 1976-1984. London: Methuen.

Johnson. D. (1996) Shakespeare and South Africa. Oxford: Clarendon Press.

Kelman. J. (1992) Some Recent Attacks: Essays Cultural and Political. Stirling: AK Press.

Lamming. G. (1960) 'The Occasion for Speaking'. in The Pleasures of Exile. London: Michael Joseph.

Loomba. A. (1989) Gender. Race. Renaissance Drama. Manchester: Manchester UP.

Macaulay. T.B. (1972) 'Minute on Indian Education'. J. Clive (ed.). Selected Writings. Chicago. IL: University of Chicago Press.

Majumdar. B.P. (1973) First Fruits of English Education. Calcutta. Bookland Private Limited.

Orkin. M. (1987) Shakespeare Against Apartheid. Craighall: AD Donker.

Pannikar. K. N. (1996) 'Creating a New Cultural Taste: Reading a Nineteenth-Century Malayalam Novel'. in R. Champakalakshmi and S. Gopal (eds). Tradition. Dissent and Ideology. New Delhi: Oxford University Press.

Parry. B. (1987) 'Problems in Current Theories of Colonial Discourse'. Oxford Literary Review 9 (1-2): 27-58.

Rabasa. J. (1985) 'Allegories of the Atlas'. in F. Barker. P. Hulme. M. Iversen. and D. Loxley (eds). Europe and its Others. vol. 2. Colchester: University of Essex Press. pp. 1 16.

Ryan. S. (1994) 'Inscribing the Emptiness. Cartography. Exploration and the Construction of Australia'. in C. Tiffin and A. Lawson (eds). Describing Empire. Postcolonialism and textuality. London and New York: Routledge. pp. 115-130.

Said. E.W. (1995) 'Secular interpretation: The Geographical Element. and the Methodology of Imperialism'. in G. Prakash (ed.). After Colonialism. Princeton. NY: Princeton UP. pp. 21-39.

Sharp. J. (1993) Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text. London and Minneapolis. MN: University of Minnesota Press.

Spivak. G.C. (1985a) 'Three women's texts and a Critique of Imperialism'. Critical Inquiry 12 (1): pp. 243-261.

(1988) 'Can the Subultern Speak?'. in C. Nelson and L. Grossberg (eds). Marxism and the Interpretation of Culture. Basingstoke: Macmillan Education. pp. 271 313.

المعوقات
التي تواجه الصحافية السعودية

بقلم: هدى الدغفق*

ما موقع الصحافية السعودية في مجتمعها؟ وما هي المجالات التي يمكنها أن تمارسها في ظل مجتمعنا المحافظ؟ وأين موقعها في الصحافة العربية عموماً؟ أسئلة ينبغي تأملها واعتبار نتائجها. وقبل التطرق إلى ما تواجه الصحافية السعودية من معوقات لابد من تناول مفهوم الصحافة النسائية، ليتضح من خلال ذلك دلالات هذا المفهوم لدى بعض الباحثين ودارسي الصحافة.،وما يمكن أن يؤدي إليه هذا المفهوم من أبعاد ومعطيات.

مفهوم الصحافة النسائية:

تناول بعض الباحثين في مجال الصحافة المفهوم الضمني للصحافة النسائية ومنهم الدكتور فاروق أبوزيد الذي ينطلق في مفهومه للصحافة النسائية لـ(يشمل مجالين رئيسين:

الأول: صفحات المرأة في الجرائد اليومية والمجلات العامة الأسبوعية أو الشهرية.

الثاني: المجلات المتخصصة في الشؤون النسائية سواء كانت أسبوعية أو شهرية أو فصلية)[١] وأما الباحثة ناهد رمزي فترى أن الصحافة النسائية بمفهومها لا تشمل إلا النوع الثاني الذي ذكره أبوزيد وهو المجلات المتخصصة. تقول رمزي:

(المقصود بالصحافة النسائية مجموعة الصحف الموجهة أساساً إلى المرأة وذلك بحكم السياسة المعلنة للقائمين على هذه الصحف)[٢].

وترى الدكتورة إجلال خليفة أن مصطلح الصحافة النسائية لا يشمل صفحات المرأة في الصحافة العامة أيضا إذ تقول: (إن الصحافة النسائية هي التي تعالج شؤون المرأة وقضاياها ومشكلاتها حتى لو عمل فيها رجال أو أصدرها رجال، وليست الصحافة النسائية هي الصحافة التي ملكتها النساء أو تكتب فيها النساء، وتناولت الأمور السياسية أو الأمور العامة التي لا تتصل بقضايا المرأة وشؤونها ولا باحتياجاتها الإعلامية..)[٣] وتعتبر أن (ظهور صفحات المرأة في الصحافة العامة كان تمهيداً لظهور الصحافة النسائية)[٤].

وبمقارنة الاراء السابقة فأنا لا اتفق مع المفاهيم المطروحة فهي بمصطلح (نسائية) تحدد المفهوم العام للصحافة، وفي مقابل ذلك أسأل: لماذا لا يستعمل مصطلح آخر هو (الصحافة الرجالية)؟! علماً بأنني سأضطر في ورقتي هذه إلى التعامل مع مصطلح (الصحافة النسائية) تبعاً للسائد ودون إيمان مني أو اقتناع به. فأنا أعتقد أن النظرة إلى الصحافة لابد أن تتجاوز جنس كاتبها إلى عمله المكتوب وهو ما تسقط به المصطلحات القائمة على أنماطها وقوالبها وأشكال محتوياتها.

مما مضى يتبين أن مفهوم الصحافة النسائية مفهوم قابل لإعادة تأمله والنظر في مدلولاته لتعدد المواقف وتباين الآراء حوله وهذا التباين وعدم وضوح المفهوم قد ألبس النظرة إلى الصحافة النسائية لبوس الغموض مما أخر توجهها وانطلاقها النهضوي نحو آفاق ومجالات أرحب من محدودية المفهوم.

وبناءً على ما سبق فإنه يمكننا أن نعد هذا المفهوم السائد لدى بعض الدارسين للصحافة النسائية مما أعاق مسيرتها كونها حدد ما قد تخوضه الصحافية من مجالات، وربما لأنه وضع الصحافية في إطار من الاهتمامات المتعلقة بشؤون البيت والأسرة والجمال وما شابه ذلك دون توسع النظر في ما لها من دور في إضاءة الوعي وعقلانية الطرح واختلاف تحليلها للأمور.

وفي الجزء التالي من هذه الورقة أتناول اهم العوامل التي أثرت تأثيراً سلبياً في تنامي وتطور الصحافة التي تكتبها المراة. ولا تفوتني الإشارة إلى انني لم أتناول إلا هذا الجانب من تاريخ صحافة المرأة في المملكة في مراحل تأسيسها.

عوامل تأخر ظهور الصحافة النسائية في المملكة:

تعددت عوامل تأخر ظهور الصحافة النسائية في المملكة ومنها:

أولاً: التعليم:

ويعتبر تأخر ظهور التعليم عاملاً رئيساً في تأخر ظهور الصحافة في العالم العربي وفي المملكة ايضاً باعتبارها جزءاً من ذلك العالم. والمراة السعودية لم تبدأ تعليمها إلا بعد عام ١٣٨٠هـ ١٩٦٠م. ولذلك (لم تبدأ نشاطها إلا بعد تلك الفترة، وانطلق نشاطها في خطواته الأولى عن طريق الصحافة على شكل زوايا لا نستطيع أن نقول بأنها ثابتة. لكنها في مرحلتها الثانية، تحولت إلى أركان ثابتة...)[٥] ولعل من المناسب أن أشير هنا إلى أنه لابد من ثمة فارق يتحتم بمرور حقبة تاريخية تبدأ من تاريخ تعليم المرأة السعودية التي يظهر بعدها جيل متعلم مطلع يستطيع الكتابة، ما أصل معه إلى نتيجة هي أن ثمة تصوراً يفترض وينبغي لنا إزاءه أن ننتبه ونتحقق ونفرق بين الصحافة النسائية السعودية التي كتبت باقلام كاتبات عربيات قدمن إلى بلادنا في مرحلة مضت بهدف تعليم بناتنا وأجيالنا الأولى وساهمن بالكتابة في صحافتنا، وبين أقلام نسائية سعودية لم تتعلم بعد أبجدية تكتب بها أفكارها، ولعل هناك أقلاماً نسائية سعودية ابتعثتها أسرها المثقفة إلى الخارج للدراسة أو نالت تعليماً عالياً وثقافة رفيعة نظراً لابتعاث اسرها هناك وهو ما هياها لخوض واثق لمجال الصحافة، وبالإضافة إلى تأخر التعليم، فإن هناك شحاً واضحاً في مصادر المعرفة وضعف الاحتكاك بالآخر وثقافته.

وقد يكون لقلة الاطلاع والتزود المعرفي علاقة بقلة توفر المكتبات في تلك الفترة من تاريخ الصحافة السعودية وبخاصة في المنطقة الوسطى وقد عانى من ذلك الباحثون وأهل الفكر. وأشار إلى ذلك العلامة الشيخ حمد الجاسر بقوله: (احتجت إلى بعض الكتب للمراجعة فبحثت عنها في السوق ولم أترك جانباً من جوانبه إلا ودخلته لعلي أعثر على إنسان يبيع الكتب أو الأدوات المكتبية، ورجعت من حيث أتيت بخُفّيّ حنين)(٦).

ثانيا: المجتمع:

وبما أنه كان هناك خلط قائم في تلك الفترة التاريخية السعودية بين العادات والتقاليد وبين مبادئ الدين الحنيف الذي أعز المرأة ورفع شأنها فإنه بدا واضحاً حرص الأسرة السعودية على عدم إعلان اسم الأنثى ومن جهة أخرى فإن انشغال بعض المؤهلات للقيام بذلك الدور بالأعباء الأسرية بعد زواجهن وكذلك عدم تشجيع الأزواج لهن لمواصلة مواهبهن في الكتابة والتعاطي معها؛ ذلك أدى إلى توقفهن عن الكتابة وبالتالي تأخر تحرك المرأة السعودية نحو خطوة جديدة في امتهان العمل الصحافي. يذكر الدكتور عبدالعزيز بن صالح بن سلمة في كتابه (حمد الجاسر ومسيرة الصحافة والطباعة والنشر في مدينة الرياض): (لعل من بين اللمسات التطويرية التي أحدثها الجاسر على مضمون صحيفة «اليمامة» في بداية الثمانينيات الهجرية استحداثه باباً للمرأة. وأتى استحداث ذلك الباب الذي أطلقت عليه الصحيفة اسم: «ركن الأمهات»، بعدما يقرب من عشرة أشهر على قيام الدولة بافتتاح المدارس الأولى للبنات في المملكة، وتأسيس الرئاسة العامة لتعليم البنات. وتولت السيدة امتثال الجوهري الإشراف على هذا الباب، وطوال ثلاثة أشهر اقتصرت المشاركة فيه على الأقلام (الرجالية)، وبعض الأقلام النسائية بأسماء مستعارة. ولسبب ما؛ استبدل اسم هذه السيدة بالحرفين الأولين منه - أ.ج، في رأس الصفحة لبضعة أشهر، ثم ما لبث أن عاد اسم عائلتها إلى الظهور، مع الحرف الأول من اسمها. وقد لفت هذا التغيير انتباه أحد قراء «اليمامة»، ونشرت الصحيفة مقالاً له يبدي فيه استغرابه لهذه الطريقة في التعامل مع الأسماء النسائية في الصحافة السعودية... ويجب الإشارة إلى أن الحيز التحريري لم يكن دائماً يحتل صفحة كاملة، إذ كان أحياناً لا يتجاوز نصف أو ربع صفحة).(٧)

ثالثاً: موقف بعض المؤسسات ذات العلاقة:

كان موقف بعض المؤسسات ذات العلاقة مما يكتبه القلم النسائي موقفاً سلبياً ومن أبرزها المؤسسات الإعلامية حيث إنها لم تساهم في إيجاد شخصية اعتبارية للصحافية السعودية وعدم تشجيع الصحافية مادياً ومعنوياً مقارنة بتشجيعها الصحافي وما تقدمه له من مغريات وحوافز، حيث إنها لم تكن تمنح الصحافية أجراً ثابتاً لقاء ما تكتب وتعمل مهما كانت عليه بداياته من حال، مما يكتبه القلم النسائي.

ما سبق كان إشارة إلى بعض العوامل التي ساهمت في تأخر ظهور قلم المرأة السعودية وفعاليته وفيما يلي أتناول بعض معوقات عمل المرأة السعودية في الصحافة.

معوقات عمل المرأة السعودية في الصحافة :

أولاً: النظرة الاجتماعية وتأثيرها:

يعتبر موقف المجتمع السعودي من المعوقات الأساسية التي تواجه الصحافية. ولا ينكر دارس ما للنظرة الاجتماعية المحافظة من تأثير في عقل ووعي الصحافية السعودية كامرأة، ولم يزل يُرى في الحوار الصحافي الذي تجريه الصحافية مع رجل: استهجاناً معه تتعرض الصحافية لمقصلة النقد والتقريع. ما أثّر في مقدار عطائها وبالتالي اقتدارها وكفاءتها. وتلك النظرة الاجتماعية أعاقت مسيرة الصحافية السعودية ولم تزل تحد بعض طموحاتها الإعلامية وذلك ما أثقل كاهلها شيئاً فشيئاً.

ثانياً: المؤسسات الصحافية:

١- نظرة المسؤولين في المؤسسات الصحافية إلى عمل الصحافية:

وقبل تناول هذا الجانب لا تفوتني الإشارة هنا إلى بعض ما كتبه بتواضع بالغ المؤرخ الجليل الشيخ العلامة حمد الجاسر - رحمه الله - الذي كتب: (وصحافتنا ضعيفة في كل شيء، في مادتها، في إخراجها وفيما تقدمه لقرائها، وسبب ذلك ضعف القائمين عليها، وأنا أحدهم - فاختصاصي - إن كان لي اختصاص بأمر ما، ينحصر في الناحية التاريخية، وقد أصبحت الآن معدوداً من الصحفيين،ولا أعدم أمثالي بين القائمين على إصدار الصحف في بلادنا - ممن لا تنقصهم الرغبة الصادقة في نفع أمتهم في المجال الصحفي، ولكن تنقصهم الخبرة (الفنية) بالطرق التي تجعل صحفهم تبلغ هدفها في سبيل النفع العام)(٨)

وأثرت النظرة الاجتماعية وردود فعلها المنتقدة للصحافية في وعي المسؤولين عن الصحافة المحلية فقلّصوا بدورهم من المكانة المرموقة التي تستحقها الصحافية السعودية ومن فاعلية دورها الإعلامي وما تبتغيه لعطائها، وبالرغم من نقص اقتدار بعض المسؤولين في صحافتنا فهم لا يمنحون الصحافية السعودية حتى وإن كانت مديرة تحرير في صحيفتها حق صنع القرار أو اتخاذه وتنفيذه. ونظراً لما أحاطتها به المؤسسات الصحافية من نظرة فالصحافية السعودية لم تتمكن من الخروج كما ينبغي لها إلى ساحة العمل الميداني والتواجد في مختلف المجالات الإعلامية الممكنة. وهو ما نال من اقتدار الصحافية ومن تمكنها الحواري والتحريري مع ما كانت تبذل من اجتهاد في تعويض ذلك القصور بوسائل شتى لاكتساب الهدف، ولم يكن لمسؤولي المؤسسات الصحافية التي تعمل لديها أيد في تطوير مهارة الصحافية السعودية بل تفوقت الصحافية بجهد ينبع من شغف ذاتها وتعلقها بالمهنة. وحتى الآن لم تزل الصحافية السعودية تواجه بتفضيل بعض مسؤولي المؤسسات الصحافية واختيارهم الصحافية التي تعمل دون مقابل وإن لم تكتسب الخبرة ولكنها تسعى للظهور، على الصحافية التي تملك الخبرة ولكنها تطلب مردوداً مادياً لقاء ما تؤديه من عمل دون تحديد واشتراط لِكَمٍّ هذا المردود.

٢- نظرة زملاء المهنة:

ولبعض المحررين ومن يعملون في المؤسسات الصحافية ذاتها التي تعمل فيها الصحافية السعودية دور في تثبيط حماس الصحافية وإضعاف مدى سعيها وإمكانية ملاحقتها للخبر من مصادره الأساسية. والصحافية تقع في أحايين كثيرة فريسة بين يدي محرر أو مسؤول لا يقدر جهدها وكفاحها فيحبس مادتها في درج مكتبه أو يتناساها ما يحصل معه أن يفتر ذلك الجهد الصحافي وتموت من جرائه همتها المشتعلة تدريجياً، ومن المحررين من يخالف نزاهة التعاطي مع المهنة ويطمع فيما قد يشكل سبقاً للصحافية ولجريدتها ويسطو على خبرها أو مادتها ويجري اتصالاته بمصدر الخبر كي لا يتعرض لاشتباه ما سرقه؛ لا ليجمع المعلومات ويثري الخبر، وربما سعى كي يكتب اسمه أعلى الخبر قبل اسم الصحافية - صاحبة السبق. ويسلك بعض زملائها في المهنة من الأمور ما يغرض به إلى التقليل من مكانتها الفكرية والإنسانية.

وما تجدر الإشارة إليه أن الصحافية السعودية بتخطيها لظروف تعددت وتنوعت واستعصى تجاوزها لم تزل تمثل لمتلقيها وفاءها ومحبتها لعملها الصحافي وتثبت عشقها للصحافة. وبالرغم مما يعتريها من العقبات لم تنهزم الصحافية السعودية واستمرت في مشوارها وخوض شتى مجالات الفكر دون تراجع أو تخاذل، ما دعا إلى النظر باحترام وتقدير إلى تلك الصحافية واعتبارها خير قدوة لجيل لاحق.

٣- عدم إشراك الصحافية في كيفية إخراج أعمالها:

وللصحافية السعودية يد وخيال يعملان معاً في ذات اللحظة بهما تسعى مخلصة أن تجمع شكل المعنى بمعنى مضمونه لكنها لا تُمنح صلاحية اقتراح الكيفية التي يظهر بها موضوعها عند نشره وأسلوب تصورها الإخراجي. ولم يزل خيالها محبوساً في رأسها، ومخيلتها لم تزل خارج الخدمة. وإهمال ما تتمتع به الصحافية من قدرة إخراجية متميزة ونحن في عصر الحاسوب الذي يسهل أسلوب التعامل والتبادل السريع بين الصحافية وقسم الإخراج في صحيفتها التي تعمل فيها، هو قصور يؤخذ على المؤسسات الصحافية. مع أنه في معظم مؤسساتنا الإعلامية المعروفة تشارك الصحافية طاقم التحرير في ذات المبنى الذي تخرج منه الصحيفة وتطبع داخله إلا أن صحافياتنا يشاهدن شكل وإخراج أعمالهن منشورة ويترقبن مفاجأتهن بها ويتلقينها، مثلهن في ذلك - مثل قارئ صحيفتهن. وظل حقهن في حرية التعبير الشكلي وما يرينه مناسباً لإخراج أعمالهن مبخوساً في مؤسساتهن.

٤- الحقوق المادية والمهنية والفكرية:

لم تزل المؤسسات الصحافية السعودية لا تحرص على توفير المناخ والمكان والبيئة الصحية المفترضة لأداء الصحافية عملها. كما لا يخفى علينا جميعاً مقدار ما تبذله معظم الصحافيات المحليات من جهد مادي ومهني للوصول إلى مصدر معلومتها ومادة موضوعها وقد تتكبد كثيراً من الأعباء المادية لإجراء اتصالاتها والتنقل بين مواقع الحدث ومواكبته في ساعة مناسبة لمتطلبات نشره، ما يضطرها لإنفاق معظم مرتبها الشهري أو مكافأتها المقطوعة على ذلك والحقيقة أن مؤسستها لا تتكفل بتوفير ذلك لها أو تعوضها عنه وهذا مما يعوق استمرار ملاحقة الصحافية لمصادرها غالباً وتزويد مادتها بما يعززها من معلومات وحقائق وهو أمر له علاقته بالصحافية السعودية دون الصحافي السعودي وخصوصيته وطبيعي ألا تواجه هذه المعضلة الصحافي السعودي بذات المستوى والقدر وهو ما آمل مراعاته في نظام هيئة الصحافيين

فليس الصحافي السعودي بحاجة لوسيط يستعين به ليصل إلى مادة موضوعه وما ينبض به الخبر من متغيرات لا تتوقف عن ثوانيها اختلاف أحداثها ومستجداتها. وما يؤسف له شعور الصحافية المستمر بالإجحاف الوظيفي داخل مؤسستها وهو ما يدعوها للتنقل بين المؤسسات الصحافية بحثاً عن أكثرها تحقيقاً لحوافزها.

٥- عدم تقدير جرأة الصحافية السعودية أو تشجيعها وتوجيهها:

والصحافية السعودية تتحلى بقدر لا يستهان به من جرأة الطرح وعقلانيته ولكنها تواجه بما يهزم فيها شجاعة الرأي والتحليل. وههنا أستشهد بالقاصة السعودية شريفة الشملان لواقعية طرحها لمعوقات الصحافة النسائية نظراً لتجربتها المتقدمة في العمل الصحافي وكونها من القلائل اللاتي درسن الإعلام، تتحدث شريفة عن تجربتها في العمل الصحافي وتقول: (وهنالك سلبية أخرى بالنسبة للكاتب الصحفي المتعاون إذ لا سقف يحميه، ولا حقوق له أن كتب أو انقطع لأي أمر. هناك أمر آخر أن الممنوع والمسموح غير واضح ولا هو مقنن. فهو مطاط أحياناً، ضيق أحياناً أخرى، يعتمد أكثر شيء على الكاتب، فعليه أن يغربل ويعرف ما هو صالح للنشر وما هو غير صالح، مما قد يجعله عرضة لا أقول للفصل فهو أصلاً غير موظف معترف به، إنما هو عرضة لمنع نشر مقالاته وهذا ما يجعلنا في كثير من الأحيان حذرين..... إنني كامرأة لا أملك حرية التنقل ولا حرية الاتصال، وكانت مصادر الاخبار ومصادر السلطة أغلبها بيد الرجال كما أن الاتصال الهاتفي لا يمكن أن يعبر بصورة صادقة عن اللقاء الصحفي، ولا يرضيني كما أن مصدر اللقاء أو مصدر الخبر بكل بساطة يمكن أن يتنصل، وأصبح أنا الملومة. لم يكن هنالك مكاتب للصحافيات ولا تحت أمرهن مصورون ولا وسائل نقل وبالتالي فالصحافية بلا حركة كالساعة بلا عقارب، إذاً لا أستطيع أن أمول مجلة ولا صحيفة لأنني في بداية حياتي أريد أن أعيش ولا أكون عرضة لهزات مالية، كما إنني لا أضمن استمرار الصحيفة أو المجلة التي لو فكرت بها ولا اعلم إن كان الترخيص ممكناً إن كان ذلك لامرأة ثم من المجازفة أن أخسر راتبي من وظيفتي الأساسية لذلك لم يكن أمامي إلا أن اترك صحافة الحركة: فأعمل بما يمكن أن اسميه صحافة الرأي).[٩] وأكتفي هنا بما ذكرته القاصة شريفة الشملان فهو خير تعليق لما في فكري.

٦- تأطير المجالات التي تتناولها الصحافية السعودية:

والواقع أنه ما زالت هناك مجالات من العمل الصحافي لم يخضها قلم المرأة السعودية مثل الرياضة وبعض مجالات الاقتصاد والتجارة والتسويق والدعاية والإعلان والشؤون السياسية والتحليل السياسي وفن الكاريكاتور على اختلاف أنماطه وغيرها من المجالات الاجتماعية الحساسة إلا فيما ندر.

٧- عدم مرونة المؤسسات الصحافية السعودية مهنيا:

والصحافية السعودية كونها تعمل نهاراً وتذهب إلى تغطية مناسبات أخرى تقام مساءً فإن جهدها هذا لم ينل بعد كفايته من التقدير فالصحافية تلزم بالحضور باكراً إلى صحيفتها وتغطية مشاركة أخرى قبل أن تكمل ما سبق من تغطيتها، ما يؤثر سلبياً في مقدار مصداقية الصحافية نحو حسها المهني ومدى احترامها لعملها. ومن عواقب ذلك أنه قد تفوح موضوعات عدة برائحة واحدة، وتبدو باهتة بسبب تشابهها.

٨- سوء تنسيق العمل بين ميداني ومكتبي:

وتوزيع مهام العمل الميداني والمكتبي مع أهميته لمهنة الصحافة يشكل عبئاً في بعض المؤسسات الصحافية ولا تنتبه إليه وإعفاء الصحافية من الخوض في عمل صحافي ما، وتأطير مهارتها بمجال دون سواه ليس في صالح الصحيفة ولا في مصلحة الصحافية. وعدم توزيع المهام بين الميداني والمكتبي لا يكسبها مراساً مهنياً أو حرفية في التعاطي مع شتى أشكال العمل الصحافي كصياغة خبر أو كتابة مقالة أو إعداد حوار أو تنسيق تحقيق أو إجراء دراسة أو تغطية مناسبة أو تحليل ندوة أو متابعة حدث ما.

ثالثاً: موهبة دون دراسة:

لم يتسن لأي صحافية سعودية أن تدرس الإعلام وذلك لعدم وجود أكاديمية أو كلية أو معهد للصحافة في معظم مناطق المملكة مع العلم بأنه افتتح حديثا معهد خاص لإدارة الأعمال يدرّس الصحافة لخريجات الثانوية العامة، هذا التخصص الذي ما زال مقصوراً على البنين دون البنات في جامعاتنا.

رابعاً: تباين العلاقة بين جيلين من الصحافيات:

أصعب المعوقات التي تواجه الصحافية العربية بشكل عام وتنطبق على وضع الصحافية السعودية أيضاً ما يظهر بصورة واضحة من خلال العلاقة السلبية التي تواجه بها الصحافية

الرائدة الصحافية الناشئة وتعاملها بهذا الأسلوب المتعالي والوقوف المضاد للصحافية الناشئة! والبخل عليها بالرأي والتشجيع والاستماع والتوجيه والتفهم وربما التسلط ما تنفر به الصحافية الناشئة من مجال تميل إلى العمل فيه.

خامساً: عدم تطوير الصحافية السعودية لقدراتها الإبداعية والفكرية والتقنية:

وتتطلب منا النظرة الموضوعية وحيادية الرأي أنه إلى جانب الوقوف على معوقات الصحافية النسائية التأكيد على ما هي عليه حالها: فضعف ثلة من الصحافيات السعوديات ساهم في تأخر الصحافة النسائية عن مواكبة التطور الشمولي للصحافة السعودية.

ولا شك أن وجود الشاغر في العمل الصحفي النسائي ساهم في دخول بعض الكوادر غير المؤهلة للعمل في مجال الصحافة. وهذا هيأ لتواجد صحافيات ذوات مستوى فكري وثقافي وسلوكي دون المطلوب، لا اقتدار لديهن في المحافظة على مصادر أخبارهن لافتقادهن أسلوب وفن بناء العلاقة الوثيقة المحترمة بالمصدر، يضاف إلى ذلك قصور ثقافة بعض الصحافيات وسطحية اهتماماتهن الاجتماعية والثقافية والتربوية عن الوفاء بإثراء مادتها المكتوبة من ذلك أن اشتغال بعض الصحافيات بالحوار والتحقيق الصحافي كثيراً ما يخلو من الأسلوب الموضوعي الذي ينبغي توافره في الحوار الصحافي وقد تطلب الصحافية من ضيف حوارها أن يحدد لها محور موضوعها. وهي بذلك لا تسعى إلى الاستزادة بالمعلومة وهي مما يميز الصحافي. وهناك فئة من الصحافيات ربما لا تتقبل النقد والتوجيه والتعليق على مادتها من قبل مَنْ هم أكثر خبرة ومراساً منها وتتعالى على الرأي الموجّه والناصح، وهو ما يفقد العمل الصحافي المصداقية وبالتالي تقدير واحترام قارئه.

سادساً: جهل إدارات الأقسام النسائية التابعة للمؤسسات الصحافية السعودية بأبجديات إدارة العمل الصحافي ومتغيراته:

وهذه الإدارات السعودية في معظمها غير قادرة على صنع القرار أو ربما لا يحق لها تنفيذه لأن ذلك بيد الرجال ومن جهة أخرى فإن من الإدارات النسائية من يتسنى لها تطبيق العمل على أساس قاعدة أن الصحافية (تعمل لديّ لا تعمل بمعيتي)! وهذا فهم سلبي لإدارة فريق.

وينبغي الإشارة هنا إلى أنني تطرقت إلى بعض المعوقات التي من شأنها أن تعوق مسيرة الصحافية. ويبقى كثير منها مما يستحق البحث والدراسة وربما أن المقام ليس مناسباً لذكرها.

هيئة الصحافيين السعوديين وحقوقهم !

وأجدها فرصة مناسبة لأنوه من خلالها إلى القفزة الكبرى لصحافتنا وإعلامنا بصدور نظام هيئة للصحافيين السعوديين وهو ما تتطلع به الصحافيات السعوديات إلى مستقبل إعلامي تتكامل به مساعيهن من خلال إشراكهن في الرأي والمشورة وتبني مقترحاتهن في ما يخص حقوقهن داخل مؤسساتهن. من ناحية أخرى أردت أن أشير في هذه الورقة إلى المقالة المهمة التي كتبتها الصحافية ناهد باشطح وانتقدت من خلالها نظام هيئة الصحافيين السعوديين وداخلته وتداخلت معه بموضوعية وجاء في قولها المعبر عن صوت الصحافية السعودية: (إنني كصحافية أيضاً أتخوف أن يهمش دور المرأة في هذه الهيئة فلا يكون لها صوت مثلما هي الآن في بعض المؤسسات الصحفية دون عقود ولا حقوق مضمونة. وأرجو ألاّ يُفهم من ذلك اهتمامي بأن تكون هناك جمعية خاصة للصحافيات مثلاً ولكن تخوفي يجيء من واقع ملموس بأن المرأة أحياناً تكون مجرد واجهة دون مشاركة في القرار، وقد لمست ذلك شخصياً في بعض اللجان المنبثقة من جمعيات أو مؤسسات ثقافية).[١٠] ومع ناهد باشطح أنادي بضرورة الالتفات بعين الاعتبار إلي العضو الفاعل في هذه الهيئة وهو الصحافي حيث إن بنود النظام لم تتضمن أي إشارة حول حماية وحفظ حقوق الصحافي مع الجهات التي يتعاطى معها بدءاً من مؤسسته التي يعمل فيها وانتهاءً بمصادره الصحافية والإخبارية ولم يأخذ النظام بعين الاعتبار ما قد يلحق بالصحافي من دعاوى وظنون وأقاويل و تهم لا تشي بصحتها وما يعوقه من الصعوبات الأخرى التي يواجهها ولا تنقطع محاصرتها للصحافي السعودي ولا تحسمها مؤسسته بالرغم من دورها الكبير في إحباط طاقته المهنية. وعن ما يلحق بالصحافي الموظف من صعوبات، تذكر الكاتبة الصحافية خيرية السيف أمراً في غاية الأهمية ينبغي لهيئة الصحافيين أخذه بعين الاعتبار تقول السيف: (أتصور أن أجدى الأمور طرحاً في بداية نقاشات هيئة الصحافيين. هي تلك التعميمات السرية التي تجرِّم الموظف المتجه للنشر أو

المتعاطي مع وسائل النشر. والأهم من ذلك وضع الصحافي الموظف في جهات أخرى، كي تسارع تلك الجهات بتوجيه أصابع الاتهام لديه لأي خبر متسرب للنشر).[11]

وبحرقة بالغة أتساءل لماذا يظل هذا التجاهل حاضراً ينال من الصحافي ويجدب بسببه فيض حسه إلى التغيير وجرأة التعبير عن التفكير وبالرغم من أن الصحافة الآن تعد واحدة من أهم ما يساهم في التنمية الاجتماعية والوطنية. ففي حقلها ما زال الصحافي يفتقد إلى تقديره واحترام إخلاصه في تلمس صحة المعلومة وصراحة الفكرة المعلنة إلى فكر جمهوره.

من جهة أخرى تشير الكاتبة الصحافية خيرية السيف إلى مسألة في غاية الأهمية تتعلق بجهتين إعلاميتين من الضرورة أن يتشكل بينهما نموذج من الشراكة والتعاون المثمر هما هيئة الصحافيين السعوديين والجمعية السعودية للإعلام والاتصال، تقول السيف: (إن تلك الهيئة، إن وجدت الآن، فدورها التكاملي مع الجمعية السعودية للإعلام والاتصال برئاسة الدكتور علي القرني يدعم ما تتجه الجمعية لتقديمه من مشاريع وأطروحات إعلامية)[12] وإزاء ذلك فإننا نحلم ونتطلع بل ونؤمن متفائلين بتسامح النظام مع آمالنا وطفولة نوايانا وشجوننا وصدور موافقته. وليس من نظام يحمي للصحافي حقوقه إزاء ما قد يلحق به من ظلم أو بهتان أو ربما يتعدى عليه وعلى حريته المهنية لدواع شخصية بحتة فحسب وما يحدث له من أمور مستكرهة يدرك أصحابها أنه ليس هناك من يحاسبهم على ذلك.

ومن هنا أسأل: أما آن للصحافي السعودي أن يحظى بحقه من الاعتراف والتقدير وضمان النظام لما يصنع للصحافي وجوداً مرموقاً يتناسب ودوره ومكانته الفاعلة إذا بادرت مؤسسته ورعت حقوقه فبالتالي يحصل الاحترام ذاته ويبادلها الصحافي بكمال أدائه فيتشارك الطرفان في عملية المسؤولية والتكليف فما لها عليه من حقوق وردت في قوانين النظام ما يجعل منه نصاً يتميز بعدالة طال افتقاد مؤسساتنا الصحافية إليها.

ومن باب الإنصاف فإنه لا يفوتني هنا الاعتراف بالفضل والتقدير لبعض المؤسسات الصحفية التي ساهمت ولم تزل تساهم في دعم وتشجيع وتدريب صحافياتها وتطوير أدائهن المهني وهما مؤسستا (اليمامة الصحفية)، و(عكاظ) وأشيد بصحيفة الرياض بوجه خاص كونها لا تنال أجراً مادياً على كافة أشكال التدريب التي تقدمها لإعلامييها بالإضافة إلى ذلك فمؤسسة (اليمامة الصحفية) لا تنفك تجود بحوافزها المادية والمعنوية على كوادرها في وقت تبخل به كثير من المؤسسات الصحافية السعودية بذلك.

وبالرغم من تعبها الذي يتناسل وما تحفل به مهنتنا من هموم وشجون فإننا نوقن مثلما نرجو أن يتفهم المسؤولون أن ما نكنه من عشق لمهنتنا قد يشوّه بالتغاضي عنه. وأن محبتنا ربما تهوي بنا حزناً على حقوق لم نضمن لها بعد ما يحميها.

ختاماً فإننا إذا لم نعالج استشراء المعوقات التي تعترض سبيل الصحافية السعودية عاجلاً وتأخرنا أكثر في اجتثاثها دون إيجاد الحلول المناسبة للقضاء عليها فستتناسل منها معوقات أخرى أعتى وأشد خطورة تستجد بحسب أوانها، وللقضاء عليها لابد من أن تتعاضد الجهود بدءاً من المؤسسات الصحافية ومروراً بالصحافية وانتهاء بهيئة الصحافيين.

ومن هذا المنطلق أود تحديد بعض التوصيات الخاصة بالصحافية والمؤسسات الصحافية وغيرها من الجهات ذات العلاقة، آمل النظر إليها وأخذها بعين الاعتبار وهي التالية:

١- تطوير الصحافية لقدراتها المهنية والذهنية بما يتناسب مع تقنية المعلومات والبحث والتحري الدقيق عن المعلومة عبر ما تضخه وسائل النشر الحديثة.

٢- اهتمام الصحافية بتمثيل ذاتها لمهنتها بما يكفي تنميتها ثقافتها السلوكية وتوثيقها علاقاتها بمصادر مادتها الإخبارية والسعي إلى إضافة مصادر جديدة إليها والتزام الأمانة والصدق في معلوماتها.

٣- يجدر بالصحافية السعودية الحرص على طيب العلاقة بزميلات وزملاء المهنة وترسيخ صورة من الاحترام المتبادل والترفع عما يمكنه أن يتسبب في خلق أي شكل من أشكال الصراع والمشاحنات التي لا تليق بمن يعملون في مهنة الصحافة والإعلام بشكل عام.

٤- على المسؤولين في المؤسسات الصحفية مساعدة الصحافية ومد يد العون لها لتؤدي دورها في أكمل صورة وذلك بتوفير فريق العمل الذي يرافقها لتنجز به متطلبات مادتها في أسرع مدة ممكنة.

٥- ينبغي للمسؤولين في المؤسسات الصحافية السعودية التعامل مع متغيرات العمل الصحافي بمرونة عالية تنسجم مع حاجة المهنة وإعفاء الصحافية من دوام الصباح تقديراً لجولاتها الميدانية المسائية.

٦- إعطاء مادة الصحافية الحيز الأمثل لها من

الصفحات الأولى والأخيرة إذا استحقت مادتها ذلك وحثها باستمرار على القيام بأعمال تتناسب والصفحات الرئيسة من جريدتها.

٧- لابد للمسؤولين في المؤسسات الصحافية من تنويع الأعمال التي تسندها للصحافية بين مكتبي وميداني ما يُكسب الصحافية خبرة ومراساً.

٨- مكافأة الصحافية المتميزة، على المستوى الإعلامي الشامل بما يليق بها أن تكون قدوة لغيرها من زميلاتها في المهنة.

٩- ينبغي لوسائل الإعلام السعودي بعمومها إبراز دور الصحافية وأهمية مساهمتها في شتى نواحي التنمية الوطنية.

١٠- ينبغي لهيئة الصحافيين السعوديين السعي الجاد لتمكين الصحافية المتفرغة والمتعاونة أيضاً من نيل ما لها من حقوق على مؤسساتها بعقود موقعة معترف بها.

١١- ضرورة إعطاء الفتاة السعودية مجالاً لدراسة الصحافة تأكيداً لدورها وفاعليتها ودعماً لموهبتها.

١٢- على الباحثين والمتخصصين في الإعلام السعودي إجراء مزيد من الأبحاث والدراسات لصحافة المرأة في شتى مجالاتها في بلادنا كونها جانباً لم يزل شديد الافتقار إلى التعريف به وإعطائه المكانة التي تليق به. وأحث الصحافيات السعوديات أنفسهن إلى العمل الدءوب لتأريخ وإضاءة مسيرة الجيل الرائد وتوثيق بدايته.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أسجل شكري الجزيل إلى كل من كانت له يد وساهم في إنجاح هذا المنتدى وأخص بالشكر الجمعية السعودية للإعلام والاتصال حيث منحتني فرصة الوقوف والمشاركة وعرض هذه الورقة المتواضعة في مجالها الذي لا يتوقف عالمه عن التقدم والانفتاح اللامحدود.

❖ شاعرة سعودية تعمل في مجال الصحافة.

(١) فاروق أبوزيد: الصحافة المتخصصة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م ص١٠٠.

(٢) ناهد رمزي، صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام: دراسة في تحليل المضمون للصحافة النسائية، إشراف الدكتور مصطفى سويف (القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٧٧م) ص٦.

(٣) إجلال خليفة: صحافة المرأة والطفل في العالم العربي - مجلة الفكر العربي، العدد (٥٠)، ١٩٨٨م.

(٤) إجلال خليفة: اتجاهات حديثة في فن التحرير الصحفي، جـ١ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢) ص ١٦٧.

(٥) محمد ناصر بن عباس: موجز تاريخ الصحافة في المملكة العربية السعودية (الرياض: مؤسسة الجزيرة الصحفية، ١٣٩١هـ ص ١٥٢-١٥٤.

(٦) أحمد علي، ذكريات، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٣٩٧هـ، ص١١١.

(٧) الدكتور عبدالعزيز بن صالح بن سلمة في كتابه (حمد الجاسر ومسيرة الصحافة والطباعة والنشر في مدينة الرياض) لطبعة الأولى ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م ص ٢٤٤-٢٤٥.

(٨) اليمامة، العدد ٢٠١، في ٢٠ جمادى الآخرة ١٣٧٩هـ.

(٩) شريفة الشملان، ندوة، ورقة عمل، دور المرأة في الصحافة الخليجية، قطر من ١٤-١٦ مايو ٢٠٠٠م.

(٠١) ناهد باشطح، هيئة الصحافيين السعوديين وحق الاطلاع - الصحافة السعودية.. ومفترق طرق؟ مقالة، جريدة الرياض العدد، ١٢٦٧٦،٩/٣/ ٢٠٠٣م.

(١١) خيرية عبدالرحمن السيف، هيئة الصحافيين، جريدة الاقتصادية، العدد ٣٤٣١، ٢٠٠٣/٣/٤م.

(١٢) خيرية عبدالرحمن السيف، هيئة الصحافيين، مرجع سابق.

فهرس بالمصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

- أحمد علي، ذكريات، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٣٩٧هـ، ص ١١١.
- إجلال خليفة: اتجاهات حديثة في فن التحرير الصحفي، جـ١ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢) ص ١٦٧.
- عبد العزيز بن صالح بن سلمة في كتابه (حمد الجاسر ومسيرة الصحافة والطباعة والنشر في مدينة الرياض) الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م ص ٢٤٤-٢٤٥.
- فاروق أبوزيد: الصحافة المتخصصة، الطبعة الأولى ١٩٨٦م ص ١٠٠.
- محمد ناصر بن عباس: موجز تاريخ الصحافة في المملكة العربية السعودية (الرياض: مؤسسة الجزيرة الصحفية، ١٣٩١هـ ص ١٥٢-١٥٤.

ثانياً: الدوريات:

- اليمامة، العدد ٢٠١، في ٢٠ جمادى الآخرة ١٣٧٩هـ.
- إجلال خليفة: صحافة المرأة والطفل في العالم العربي - مجلة الفكر العربي، العدد ٥٠، ١٩٨٨م.
- شريفة الشملان، ندوة، ورقة عمل، دور المرأة في الصحافة الخليجية، قطر من ١٤-١٦ مايو ٢٠٠٠م.
- خيرية عبدالرحمن السيف، هيئة الصحافيين، جريدة الاقتصادية، العدد ٣٤٣١، ٢٠٠٣/٣/٤م.
- ناهد باشطح، هيئة الصحافيين السعوديين وحق الاطلاع - الصحافة السعودية.. ومفترق طرق؟، مقالة، جريدة الرياض العدد ٩، ١٢٦٧٦/٣/ ٢٠٠٣م.
- ناهد رمزي، صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام: دراسة في تحليل المضمون للصحافة النسائية، إشراف الدكتور مصطفى سويف (القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٧٧م) ص ٦.

ورقة مقدمة للمنتدى الإعلامي السنوي الأول

ضمن المحور:

(الإعلام بين الأكاديمية والممارسة)

الأحد ٢٧ محرم ١٤٢٤هـ الموافق ٣٠ مارس ٢٠٠٣م.

"الجزيرة العربية": المفهوم والأطر

عقدت هذه الندوة في شهر شوال ١٤٢٤هـ، ديسمبر ٢٠٠٣م في مقر النادي الأدبي بالرياض، وشارك فيها كل من:

[illegible]
وكيل جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ورئيس النادي الأدبي بالرياض

[illegible]
الأستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب، جامعة الملك سعود بالرياض.

[illegible]
الأستاذ المشارك بقسم التاريخ
كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

[illegible]
الأستاذ المشارك بقسم الآثار والمتاحف،
كلية الآداب، جامعة الملك سعود

أدار الندوة: أ.د. سعد البازعي
الأستاذ بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، ورئيس تحرير "حقول"

أحييكم في البدء باسم الزملاء في هيئة تحرير "حقول" وأشكركم جميعاً على حضوركم هذا اللقاء الذي نحاول من خلاله أن نقدم طرحاً ثقافياً وعلمياً مختلفاً عما اعتادت المطبوعات الأكاديمية الجامعية تقديمه في بلادنا. فـ "حقول"، كما تعلمون مجلة أبحاث محكمة ومقالات ومراجعات كتب. أي أنها ذات طابع بحثي، ولكنها تسعى إلى أن تقدم مادة حيوية أيضاً ضمن ذلك الإطار. في الوقت نفسه نسعى من خلال ندوة كهذه إلى التعريف بشخصية المجلة أو شخصية الكتاب فحقول كما يقول عنوانها أو اسمها التوضيحي : كتاب دوري يعنى بثقافة الجزيرة العربية.

السؤال المطروح هنا هو: ما ذا نعني بالضبط عندما نقول "ثقافة الجزيرة العربية"؟ هل المعنى أو المعاني الكامنة وراء مثل هذه العبارة واضحة؟ بل إن السؤال ينسحب على الجزيرة العربية نفسها: حدودها، شعوبها، تاريخها: هل تشكل هذه كياناً أو كيانات متجانسة يمكننا الحديث عنها كما لو كانت تؤلف وطناً أو كياناً سياسياً أو قومياً؟ المعروف أنه لا العصر الحديث ولا معظم عصور التاريخ شهدت كيانات سياسية قوية تنطق باسم الجزيرة العربية ككل، وظل هذا الكيان الثقافي التاريخي مضمراً أكثر مما هو متحقق فعلياً.

قد لا تكون الحدود الجغرافية للجزيرة العربية مجهولة لدى الكثيرين، لكن على ماذا نتكئ في ربطنا لتلك الحدود حين نتحدث عن شيء اسمه "ثقافة الجزيرة العربية"؟ أم أن هناك تعددية ثقافية تستدعي أن نتحدث عنها بدلاً من ذلك، فنقول: "ثقافات" الجزيرة العربية" لا "ثقافة الجزيرة العربية".

هذه هي القضية الأساسية المطروحة للنقاش في ندوتنا هذه

د. عبد الله العسكر:

أعتقد أن الحدود الجغرافية فيها لبس، ذلك ان المؤرخين وحتى الفقهاء في العصور الإسلامية المبكرة لم يتفقوا إطلاقاً على الحدود الجغرافية للجزيرة العربية ، ولكن هناك حدوداً بحرية واضحة، من ثلاث جهات، وهم يقولون الجزيرة من باب التغليب، لكن البلدانيين لا يقبلون بالتغليب فلا يتحدثون عن "الجزيرة العربية" وإنما "شبه الجزيرة العربية". هذا مع أنهم يقولون إن الجزيرة محاطة بأربعة بحار (الرابع هو الجدار المائي المتشكل من البحر الميت ونهر اليرموك بالإضافة إلى ما يعرف بمنطقة الجزيرة الفراتية في الشمال أيضاً). وهنا مسألة لطيفة في القضية وهي أننا إذا اعتبرنا الجزيرة العربية محاطة من الشمال ببحر مائي فهل السكان القدماء في الجزيرة وجنوب العراق وفي الأردن، هل هم عرب مثل سكان الجزيرة نفسها؟ إذا كانوا كذلك فلا مشاحة في إدخال مناطقهم ضمن الجزيرة العربية. لذا فليس هناك إشكال في تحديد الجزيرة إذا استثنينا الحدود الشمالية. وللحدود الشمالية جانب إشكالي آخر يتعلق بكون الجزيرة العربية ليس لها بوابة سوى البوابة الشمالية مما ترك أثراً في تشكل الثقافة العربية منذ القدم، بل وأثرت في الفتوحات الإسلامية.

د.البازعي:

قبل أن نسمع تعليقات الأساتذة على ما قيل حتى الآن أشير إلى ما ذكره الهمذاني في كتاب "صفة جزيرة العرب"، حيث يقول "وإنما سميت بلاد العرب جزيرة لإحاطة البحار والأنهار بها من أقطارها وأطرارها وصاروا منها في مثل الجزيرة من جزائر البحر، وذلك أن الفرات القافل الراجع من بلاد الروم يظهر بناحية قنسرين ثم انحط على الجزيرة وسواد العراق حتى دفع بالبحر من ناحية البصرة والأبلة..."

د. خليل المعيقل:

ما طرحه البلدانيون فيه شيء من الصحة من المنظور السكاني، فقد نظروا إلى الجزيرة العربية من منظور انتشار القبائل العربية، فأراضي تلك القبائل خارج ما هو معروف الآن بحدود الجزيرة العربية. ومن هنا فقد ارتبط مفهوم "جزيرة

قد لا تكون الوحدة الجغرافية للجزيرة العربية مجهولة لدى الكثيرين، لكن على ماذا نتكئ في ربطنا لتلك الحدود حين نتحدث عن شيء اسمه "ثقافة الجزيرة العربية"؟ أم أن هناك تعددية ثقافية تستدعي ان نتحدث عنها بدلاً من ذلك، فنقول: "ثقافات الجزيرة العربية" لا "ثقافة الجزيرة العربية".

العرب" بالناحية السكانية، بقضية العنصر العربي، ونحن نعلم الآن أن ما يقع إلى الشمال من الجزيرة منطقة اختلطت فيها الأجناس منذ عصور مبكرة جداً، بل نجد أن الفترة التاريخية المتأخرة وأقصد بها دخول الرومان إلى بلاد الشام، مرحلة لم ينظر إليها البلدانيون عندما وضعوا الحدود الجغرافية. وفي هذه المرحلة قام الرومان بوضع حدود جنوبية لبلاد الشام فصلت الجزيرة العربية عن بقية بلاد الشام وكذلك الحال عن الجانب الآخر من بلاد وادي الرافدين. هناك سلسلة من التحصينات التي أنشأها الرومان على حدود الجزيرة العربية في منطقة شرق الأردن وجنوب سوريا، هي سلسلة من الطرق والحصون التي كان الغرض منها وقف تحرك القبائل العربية وتهديدها للحدود الجنوبية للولاية الرومانية في بلاد الشام، وهذه نقطة تحتاج إلى أن يسلط عليها الضوء لاسيما لدى البلدانيين فهي لم تطرح من قبل. ولذلك فإن الأعمال التي تمت في العشرين سنة الأخيرة في بلاد الشام على ما سمي بالحدود الجنوبية لتلك البلاد في العصر الروماني أثبتت أن هناك سلسلة من الحدود والتحصينات التي عزلت الجزيرة العربية، أو بلاد العرب، عن المنطقة التي ارتبطت بالمنطقة الرومانية منذ سنة خمسة وعشرين قبل الميلاد حتى استقلال هذه البلاد عن روما في القرن الرابع الميلادي وظهور ما يسمى بالدولة البيزنطية التي استقلت عن روما واتخذت الديانة المسيحية ديانة لها. لذلك في رأيي أن الحدود الطبيعية للجزيرة العربية هي الحدود التي نعرفها اليوم للملكة العربية السعودية مع دول الجوار، كما أثبتتها الأدلة والشواهد الأثرية.

في الجانب الآخر، في جنوب بلاد وادي الرافدين نجد أن نشوء مملكة المناذرة في منطقة الحدود، كما حدث بالنسبة لمملكة الغساسنة ضمن المنطقة الرومانية، إن نشوء هاتين المملكتين مؤشر حضاري يؤكد أن الجزيرة العربية، أو ما كان معروفاً في تلك المرحلة، يتضمن حدوداً افتراضية. أما آراء البلدانيين فإنها كما سبق أن قلت تنظر إلى الانتشار السكاني للقبائل العربية واختلاطها بغيرها، لأن

يقول الهمذاني: "وإنما سميت بلاد العرب جزيرة لإحاطة البحار والأنهار بها من أقطارها وأطرارها وصاروا منها في مثل الجزيرة من جزائر البحر..."

نهري الفرات ودجلة يمتدان إلى تركيا، فهل ندخل تركيا ضمن حدود الجزيرة؟ هذه قضية خلافية وربما تكون "حقول" رائدة في طرحها.

د.البازعي:

لكن هل ورد اسم الجزيرة العربية ضمن الكتابات القديمة؟

د. خليل المعيقل:

في القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد ورد اسم "العربية" أو ما يعرف باللاتينية بـ "أريبيا" Arabia دون إشارة إلى "الجزيرة". أعتقد أن مصطلح "الجزيرة" مرتبط بالمصادر الإسلامية أكثر من ارتباطه بالمصادر القديمة.

د.البازعي:

المعروف أن الجزيرة العربية قسمت في المصادر اليونانية والرومانية إلى "أريبيا ديزيرتا" (بلاد العرب الصحراوية) و "أريبيا بيترايا" (بلاد العرب الحجرية) و "أريبيا فيلكس" (بلاد العرب السعيدة).

د. محمد الربيّع :

الحقيقة أنا لا أدري لماذا نثير هذا الموضوع من أصله كقضية. فعندما فكرنا في كتاب "حقول" لم يتجه التفكير نحو التقسيم الجغرافي أو تقسيم البلدانيات، وإنما كان التفكير في إعطاء هذه المنطقة من البلاد العربية مزيداً من الاهتمام نظراً لقلة الدوريات التي تعنى بها وأنا أذكر أنني أول ما طرحت الموضوع كانت الفكرة هي إصدار دورية تعنى بالأدب في المملكة العربية السعودية. هذا الاتجاه تحقق طبعا بمشورة الأخوة في مجلس إدارة النادي. وقالوا دعنا نتوسع فيها من جانبين:

أولاً: نعدل كلمة الأدب إلى الثقافة لأن الثقافة أشمل من الأدب، وبالتالي سيكون هناك متسع لإدخال بعض الدراسات التاريخية والأدبية والثقافية والاجتماعية إلى جانب الدراسات الأدبية، فكان هذا الاتجاه أمراً جيداً لتوسيع دائرة الكتاب.

وتم الاتفاق على هذا، فليس الهدف هو أن نحدد الجزيرة أو أن الجزيرة تستقل في الأدب أو غيره من جوانب الثقافة عن غيرها، فالجزيرة جزء من الثقافة العربية الإسلامية ولكن تركيز الأبحاث سيكون على هذه المنطقة، وأصل الفكرة من الأصل أنه عند سفر أحد أبناء هذه المنطقة ليشارك في شيء من الندوات أو المؤتمرات فإنه يقال له: ما هي الدورية التي يمكن أن أرجع إليها إذا أردت التعرف على ثقافة أو أدب المملكة العربية السعودية أو الجزيرة العربية؟

فمثلاً إذا أخذنا مجلة الشيخ حمد الجاسر – رحمه الله – (العرب) فإنها بدون شك تعنى بالجزيرة العربية لكن حسب توجهات صاحبها، وهي تعنى بالأدب كمصدر من مصادر المعلومة التاريخية الجغرافية وليس للأدب بذاته.

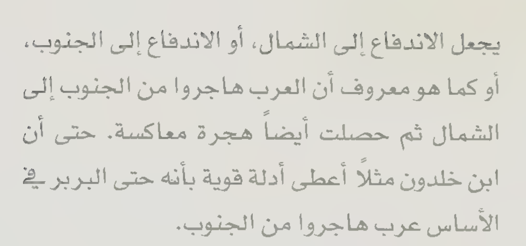
لو أخذنا المجلات التي تصدر في المملكة – مثلاً – سنجد أنها ليست متخصصة فيما يصدر عن المملكة العربية السعودية أو الجزيرة العربية فمن هنا جاءت الفكرة، ولذا فأوضح شيء يقال هنا هو أن هذه المجلة تعنى بالثقافة في الجزيرة العربية ومنها المملكة العربية السعودية ومتخصصة، لكن تخصصها ليس التخصص الذي يغلق عليك المجال لكنه لا يمنع أن يقبل منه شئ آخر فنحن بذلك نأخذ المفاهيم بعيداً عن أمرين:

أولاً: التحديدات الجغرافية.

ثانياً: الابتعاد عن القول بأن هذا الجزء من الوطن العربي ينفرد بثقافة مختلفة عن ثقافات بقية أجزاء المنطقة العربية.

الجزيرة العربية مثل البركان يخمد أحياناً ثم ينفجر، وانفجار البركان في الجزيرة هو عبارة عن انفجار سكاني يؤدي إلى اضطرار الناس إلى الانتشار، لكن إلى أين؟ الوضع هو كما قال الدكتور عبد الله العسكر: للجزيرة ثلاث جهات مقفلة، مما

الجزيرة العربية مثل البركان يخمد أحيانا ثم ينفجر، وانفجار البركان في الجزيرة عبارة عن انفجار سكاني يؤدي إلى اضطرار الناس إلى الانتشار، لكن إلى أين؟



يجعل الاندفاع إلى الشمال، أو الاندفاع إلى الجنوب، أو كما هو معروف أن العرب هاجروا من الجنوب إلى الشمال ثم حصلت أيضاً هجرة معاكسة. حتى أن ابن خلدون مثلاً أعطى أدلة قوية بأنه حتى البربر في الأساس عرب هاجروا من الجنوب.

د.البازعي:

الحقيقة أن الهدف مزدوج فطرح موضوع جزيرة العرب أو الجزيرة العربية نابع من هوية الكتاب بوصفه يعنى بثقافة الجزيرة العربية، وهذا سيستثير القارئ للتساؤل عن السبب في عدم القول بأن "حقول" تعنى بالأدب السعودي أو الأدب في المملكة العربية السعودية؟ لماذا الجزيرة العربية بالذات، أو بهذا التحديد؟

من ناحية أخرى نحن نطرح للنقاش مفهوماً يبدو عائما أو بحاجة إلى مزيد من الضوء والوضوح. ومن دواعي طرح مفهوم "الجزيرة العربية" هو تعدديتها الثقافية الواضحة للعيان. فمثلا لو ذهبت إلى عسير لوجدت أن ثمة خطوطاً ثقافية مشتركة تربط تلك المنطقة بجنوب الجزيرة إجمالاً، في اليمن وحضرموت، وبالنسبة للمناطق على الخليج فالتجانس واضح مع العراق، وكذلك هو الوضع بين شمال المملكة من ناحية وسوريا والأردن من ناحية أخرى. فالثقافة والأدب لا تعترف بالحدود الجغرافية. والإشارة إلى ذلك لا تجزئ الجزيرة أو تعزلها وإنما تبرز غناها بالتعدد والتنوع.

السؤال المطروح:

هل هناك، وعلى الرغم من التعددية المشار إليها، سمات ثقافية تميز هذه المنطقة من الوطن العربي، منظوراً إليها من حيث هي كل واحد، عن غيرها مثل الشام أو العراق أو مصر أو المغرب العربي؟ هذا هو الجانب الذي نتحدث عنه من النواحي الأدبية واللغوية والاجتماعية والتاريخية وغيرها من مكونات الثقافة بشكل عام؟

د. عبد الله العسكر:

قبل الإجابة عن السؤال لدي إحالة بسيطة.

سبق لطه حسين أن اقترح أن تدرس الثقافة العربية، ومنها الشعر العربي، حسب الإقليم. فيقال



الشعر في الحجاز أو في مصر تأكيداً للخصوصية. وكان التقليد قبل طه حسين هو نسبة الأدب أو الثقافة إلى العصر: الأموي، العباسي، المملوكي، إلخ. تلك الدعوة وجدت صدى لدى البعض، لكنها جوبهت بمعارضة حادة من ساطع الحصري الذي كتب مقالة نارية يهاجم تلك الدعوة بوصفها دعوة إلى التجزئة. فالثقافة العربية من وجهة النظر هذه وحدة متكاملة متجانسة لا تتأثر بتقسيمها الى عصور ولكن ليس إلى إقاليم.

أشير إلى هذه الإحالة تعليقاً على طرح الموضوع هنا في "حقول" في النادي الأدبي على استحياء، مع أن القضية حسمت في الخمسينيات من القرن الميلادي الماضي. ففي رأيي أن دراسة الثقافة تبعاً للتحقيب التاريخي لا تعطيني ميزات الدراسة حسب الإقليم.

أنا أزعم أن الجزيرة العربية في عصورها القديمة وحتى بداية الانزياح العربي مع الفتوحات أو مع الهجرات المتأخرة صارت ثقافتها قطرية على نحو أثر في جسم الثقافة العربية ومنها اللغة العربية الفصحى والتاريخ الشديد التجانس في جميع أجزائها، وكذلك الحالة النفسية التي شكلت الإنسان في الجزيرة العربية، والحالة النفسية موضوع طويل، لكن يمكن القول باختصار أن الحالة النفسية لإنسان الجزيرة العربية تختلف عن الحالة النفسية للإنسان في العراق أو في مصر، فالجزيرة صحراوية أو تغلب عليها الصحراء لأن المطر في الجزيرة شحيح نسبياً. ومن مظاهر الحالة النفسية للإنسان في الجزيرة شعوره بأنه كما لو كان محاطاً بسياج وليس أمامه إلا منفذ واحد هو الشمال. وشكل ذلك عنده ثقافة هجرة أو ما يسمى في التراث العربي الإسلامي "الهجرة والاستيطان".

العامل الآخر المؤثر على إنسان الجزيرة العربية يتمثل في مسألة القبيلة والأنساب. وقد لعب هذان دوراً في ثقافة الجزيرة لا تجده في العراق مثلاً ولا في غيره من الأقطار العربية. كانت القبيلة هي الأساس الذي تقوم عليه الثقافة والاجتماع في الجزيرة العربية.

الجزيرة العربية مثل البركان يخمد أحياناً ثم ينفجر، وانفجار البركان في الجزيرة عبارة عن انفجار سكاني يؤدي إلى اضطرار الناس إلى الانتشار. لكن إلى أين؟

د.البازعي:

هذه العوامل أثرت تاريخياً، فماذا بشأن الوقت الحاضر، هل ما زالت تلك العوامل تؤثر؟

د. عبد الله العسكر:

لا بالطبع فقد حدثت تطورات، منها أن الانفتاح على الشمال لم يعد يشكل عبئاً. فتطور المواصلات مكن ابن الجزيرة من التنقل في كل الاتجاهات. لم يعد البحر عائقاً. إنما نتكلم هنا عن العوائق القديمة.

د. خليل المعيقل:

أنا أود أن أتوقف عند قضية الجذور. عندما نبحث في وحدة الثقافة لابد أن نعود إلى الجذور، والجذور ربما تقودنا إلى البحث في الجزئيات، والجزيرة العربية كما أشرنا هي وحدة سكانية وجغرافية من بداية ظهور الإنسان على أرض الجزيرة العربية، لذلك نجد أن الذي شكل الوحدة الثقافية هو العنصر العربي.

نحن نتفق على أن سكان الجزيرة العربية تجمعهم وحدة عرقية، وهذه لا خلاف عليها، وتجمعهم لغة واحدة مع اختلاف في اللهجات، وهذه مشاهدة، فقد تكون هناك اختلافات بسيطة في اللهجات لكن اللغة في الأصل لغة واحدة. فإذا ما اتجهنا إلى أداة اللغة وهي الكتابة، فسنجد أن ظهور الكتابة في مجتمعات الجزيرة العربية – وأنا لا أريد الدخول في النواحي الحضارية المادية غير المحسوسة، أريد أن أركز فقط على الجوانب ذات البعد الثقافي المحسوس – إذا ما أردنا أن نناقش الوحدة الثقافية من خلال ظهور الكتابة في الجزيرة العربية، فسنجد أن هناك حرفاً واحداً كتبت به القبائل العربية في العصور التي سبقت ظهور الإسلام، وهذا الحرف نجد ظهوره في جنوب الجزيرة العربية وفي شمالها وهو ما سمي بالخط المسند أو الخطوط العربية القديمة. هذا

الوحدة الثقافية لا ترتبط بالضرورة بكيان سياسي واحد، وقد لا تكون هذه قضية خلافية، ولكن القبائل العربية ترتبط بقضايا مشتركة واضحة، ومن ثم لا نستطيع التحدث عن "ثقافات" داخل الجزيرة العربية.



الحرف هو أداة اللغة التي استخدمتها مجتمعات الجزيرة العربية مع تفاوت بسيط في طبيعة وشكل الحرف من مكان لآخر حسب إمكانات وتطور المجتمع . ولذلك نجد أن المجتمعات الأكثر تحضراً في الجزيرة العربية هي التي كانت تستعمل الكتابة بشكل واضح كما حدث في جنوب الجزيرة العربية، فهناك وحدة اللغة في استخدام الكتابة رغم محدودية معلوماتنا. من خلال هذه النصوص البسيطة التي ظهرت والتي انتشرت في بداية القرن السادس قبل الميلاد، وهو أو ظهور فعلي للكتابة في الجزيرة العربية حتى ظهور الإسلام وحتى بعد ظهور الإسلام وظهور ما نسميه الآن بالحرف العربي الذي ظهر بديلاً للحرف الجنوبي أو الكتابة الجنوبية، ولذلك تحولت الكتابة في الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام بحوالي مائتي عام من استخدام الحرف الجنوبي إلى استخدام الحرف الشمالي. فالحرف الشمالي الذي نكتب به الآن هو امتداد للتطور من الكتابة النمطية التي كانت يكتب بها الأنباط وهم قبائل عربية عديدة استوطنت جنوب بلاد الشام وعادت إلى الجزيرة العربية بعد دخول الرومان وسقوط كيانهم السياسي. بعد ذلك انتشرت تلك القبائل في الحجاز، وفي وسط الجزيرة العربية وأثرت على الوضع الثقافي في الجزيرة العربية في الفترة الواقعة من بداية القرن الثاني الميلادي وحتى بلورة الكتابة العربية في منتصف القرن السادس. الآن لدينا شواهد كتابية من الجزيرة العربية، لدينا نصوص جديدة وكثير منها لم ينشر بعد وبعضها في طور النشر. هذه النصوص تعكس تحولاً ثقافياً في تاريخ الجزيرة العربية، وهذا التحول الثقافي ناتج عن تقارب ثقافي في الجنوب ودخول الأحباش إلى اليمن، وسقوط الكيان السياسي لدولة حِمْيَرَ مما أوجد فراغاً سياسياً في تلك الفترة، فبدأت الحجاز تملأ ذلك الفراغ مما شكل بداية لظهور كتابة عربية تبنت ما سمي لغة قريش التي أصبحت اللغة التي سادت في ذلك العهد عندما صارت المحرك ونقطة الجذب والتأثير في الجزيرة العربية وأصبحت الكتابة التي تبنتها قريش في هذه الفترة بداية القرن السادس الميلادي منتشرة في أرجاء الجزيرة العربية، وبالتالي نجد أن الوحدة من المنظور الكتابي كانت قائمة منذ ظهور الكتابة.

الوحدة الثقافية لا ترتبط بالضرورة بكيان سياسي واحد، وقد لا تكون هذه قضية خلافية، ولكن القبائل العربية ترتبط بقضايا مشتركة واضحة، ومن ثم لا نستطيع التحدث عن "ثقافات" داخل الجزيرة العربية. نعم هناك خصوصيات فرضتها البيئة، وفرضتها فروق في طبيعة القبائل ولهجاتها، وهذا مشاهد حتى يومنا الحالي. فهناك فروق في اللهجات حتى داخل المدينة الواحدة. لكن هذه الفروق لا تجعل منها ثقافة مستقلة أو منعزلة عن غيرها من الثقافات. وامتد هذا حتى جاء الإسلام وهي المرحلة التي وحدت العرب تحت مظلة القرآن الكريم وأصبحت العربية هي لغة الثقافة الإسلامية التي امتدت في كل أرجاء الدولة الإسلامية من الأندلس إلى حدود الصين .

د. محمد الهدلق:

جميل جدا هذا الذي أوضحه الدكتور خليل وهو يطرح سؤالاً، وهذا السؤال حول دولة كندة، إذ تروي بعض المصادر التاريخية أن ملك الحيرة اللخمي المنذر بن ماء السماء لما رفض طلب قباذ باعتناق المزدكية عزله قباذ عن الحيرة واستعمل بدلاً منه الملك الكندي الحارث بن عمرو، جد الشاعر إمرئ القيس. وقد عظم سلطان الحارث، وانتشر ولده فملكهم على بكر، وتميم، وقيس، وتغلب، وأسد، وهي قبائل تسكن الجزيرة العربية.

السؤال هو: هل كانت دولة كندة في ذلك الوقت تكتب بالخط المسند أم بالخط العربي الذي أشرت إلى أنه تطور عن الكتابة النمطية التي كان يكتب بها الأنباط؟

د. خليل المعيقل:

أعتقد أن دولة كندة لم تكن لها خصوصية تختلف فيها عن بقية القبائل. للأسف ليس لدينا تشخيص لما هو كندي وما هو غير ذلك. مشكلتنا أن الفترة الكندية فترة مبهمة من الناحية المادية الأثرية ومن الناحية الكتابية. لكني أعتقد أننا إذا ما تتبعنا مراحل تطور الكتابة العربية الشمالية فإني ربما أميل إلى أن كندة كانت تكتب الجنوبية لأن مراحل الكتابة العربية بدأت من القرن الثاني الميلادي لكنها لم تكتمل إلا في بداية القرن السادس، وكانت الكتابة اكتملت في خصائصها وتراكيبها لدرجة أنه وجدت نصوص في بلاد الشام، نصوص عربية قحة على الرغم من وجود بعض التأثيرات اللغوية فيما يتعلق ببعض الكلمات والأسماء التي وردت في سياق تلك النصوص.

بالتالي، أعتقد أن فترة كندة ربما امتدت إلى القرن الخامس الميلادي تقريبا، وهي فترة لا أعتقد أن الكتابة العربية الشمالية قد نضجت فيها، ونتيجة لذلك أميل إلى أن الخط الجنوبي استمر، خاصة أن هناك إشارات تاريخية تؤكد أن قريش كانت تستخدم الخط الحميري في تلك الفترة بالإضافة إلى الخط العربي. ولذلك أعتقد أن ثورة الكتابة وانتشارها كان في القرن الذي سبق بداية البعثة النبوية. في القرن السادس أصبحت الكتابة مسيطرة نظراً لاختفاء تأثيرات المد الجنوبي والتأثيرات القادمة من جنوب الجزيرة العربية، ووقوع جنوب الجزيرة العربية تحت تأثيرات خارجية. فنحن نعلم أنه في فترة نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي كان جنوب الجزيرة منطقة صراع بين الأحباش من جانب والفرس من جانب آخر، وبالتالي دخلت ثقافات غريبة في تلك المنطقة مما أدى ربما إلى انحسار التأثير الثقافي على بقية الجزيرة العربية.

إن من يستقرئ التاريخ بتمعن يجد أنه ظهر ما يسمى بالأقاليم الثقافية منذ ظهور الإسلام. صحيح أن هناك وحدة دينية ولغوية، لكن هناك فروق داخل تلك الوحدة في الجزيرة العربية، ومنذ ما قبل ظهور الإسلام.

د.البازعي:

الإشارة إلى كندة مناسبة للانطلاق إلى مرحلة أخرى لأن المعروف من علماء التاريخ والآثار أن كندة شكلت أول كيان سياسي شامل في الجزيرة العربية وأن هذا التكوين السياسي غاب فترات طويلة، ولم يتكرر إلا بعد ظهور الدولة السعودية .

فالسؤال هو بشأن التعددية الثقافية التي أشار إليها د. خليل المعيقل: ماذا بشأن تلك التعددية في مناطق الجزيرة العربية المختلفة؟ ما هي معالم الخصوصيات الثقافية التي أشار إليها د. المعيقل، وما هي الصلة بين أجزاء الجزيرة العربية على الرغم من تلك التعددية والخصوصيات؟

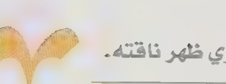
د. عبد الله العسكر :

إن من يستقرئ التاريخ بتمعن يجد أنه ظهر ما يسمى بالأقاليم الثقافية منذ ظهور الإسلام. صحيح أن هناك وحدة دينية ولغوية، لكن هناك فروق داخل تلك الوحدة في الجزيرة العربية، وربما منذ ما قبل ظهور الإسلام. تلك الفروق تتمثل في تنوع إقليمي: ففي الحجاز شخصية متميزة، وكذلك في اليمن وعُمان واليمامة، وكان شعراء تلك المناطق يحاولون التميز عن نظرائهم في الأقاليم الأخرى. ومن الملاحظ، مثلا، أن شعراء اليمامة لا يستشهد بهم في النحو. هذا ما يقوله الجاحظ مثلاً، وهو قول يحتاج إلى وقفة.

من تلك الأقاليم، حيث يوجد شعور إقليمي سياسي وثقافي تشكلت في العصر الحديث، وهذا هو الغريب، دول مستقلة بعضها عن بعض. فلدينا الآن اليمامة والحجاز في كيان سياسي مستقل، وعمان كيان مستقل، واليمن كيان مستقل ايضا. فهل نستطيع بناء على الشعور السياسي المستقل أن نقول إنه توجد ثقافات مستقلة؟ أم أن الثقافة واحدة والسياسة هي التي فرقتهم؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي ان نجيب عليه في تقديري.

د.البازعي:

هنا نحتاج إلى تعريف للثقافة، فالمعروف أن اللغة والعادات والتقاليد مكونات أساسية في أي ثقافة، وبالنظر إلى هذه نجد خطوطاً مشتركة: اللغة واحدة



في وسط الجزيرة بيت البدوي ظهر ناقته.

والعادات والتقاليد متقاربة إن لم تكن واحدة. ومن هنا يكون الحديث ليس عن ثقافات وإنما عن ألوان ثقافية ضمن النسيج الواحد. فالأغنية اليمنية ليست مطابقة للأغنية في الخليج، وهناك أيضا عادات في اليمن لا تجدها في الخليج أو غير الخليج. لكن هناك تمازج قوي على الرغم من ذلك في هذه العناصر وغيرها.

د. خليل المعيقل:

أود أن أقول شيئاً بخصوص التنوع. فلابد أن نربط القضية بالبيئة، لأن الجزيرة العربية ليست بيئة واحدة، وإنما مجموعة من البيئات الجغرافية، وقد أثر ذلك في ثقافة المجتمعات التي سكنت فيها، فلدينا البيئة الصحراوية التي تمثل نَجْدُ الجزء الأكبر منها، ولدينا المناطق الساحلية التي تأثرت بثقافات أخرى وتداخلت بتلك الثقافات، ولدينا الثقافة التي ارتبطت بالبيئات الجبلية والتي ربما تكون انعزلت إلى حد ما بسبب صعوبة المكان وبعض القضايا المرتبطة بالمجتمع من النواحي الأمنية، ولذلك نحن أمام تنوع في المنتج الثقافي يتناسب مع بيئة المكان. فالبيئة هي المحرك الأساسي في طبيعة الإنسان وحياته وثقافته وهي التي في نهاية الأمر تشكل المنتج الثقافي للمجتمع.

د. محمد الهدلق:

مثلما ذكر الدكتور خليل البيئة ذات تأثير هام في تشكيل الثقافة، فلو أخذنا العصر الجاهلي مثلاً فسنجد أن الشعر فيه شعر بادية أكثر من أن يكون شعر حاضرة، وفحول الشعراء المشاهير، امرؤ القيس وزهير والنابغة وغيرهم. كلهم تقريباً من الصحراء، والشعراء الذين عاشوا في المدن لايمكن أن يقارنوا بهم. كان في مكة شعراء، وكذلك في المدينة، لكنهم ليسوا بمستوى شعراء البادية. وتأثير البيئة في الشعر هو من بين الموضوعات التي تحدث عنها النقاد القدماء محمد بن سلام الجمحي يعزو كثرة الشعر إلى كثرة الحروب التي تكون بين أحياء العرب، والجاحظ يعارض ذلك ويضرب مثلاً ببني حنيفة وكثرة حروبها وقلة شعرها، ويُرجع الجاحظ كثرة شعر البادية إلى أسباب ثلاثة: الغريزة، والبيئة، والعرق، فهو يقول: "إنما ذلك على قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ، والغرائز، والبلاد، والأعراق".

د. عبد الله العسكر:

لا أحبذ القول إن البيئة هي المحرك فيما يتصل بالثقافة. أعتقد أن المواصلات، طرق التجارة وغيرها، هي المحرك الحقيقي. والدليل على ذلك أنك تجد قارة مثل أوروبا مختلفة بيئياً ولكن ثقافتها شديدة التجانس بسبب المواصلات. الجزيرة العربية في العصور القديمة تأثرت بالبيئة، والسبب لا يعود للبيئة فقط. وانما يعود أيضاً إلى عدم الاتصال. والعزلة، فتجد أن الشخص يصعب عليه السفر، فيولد ويموت وهو في منطقته.

د.البازعي:

هذا يعني أن البيئة تؤثر.

د. عبد الله العسكر:

البيئة عامل مؤثر، نعم، لكني أتساءل: لماذا تشكل في الجزيرة العربية، كما يقول الإخوان، بيئات مختلفة؟ هل هي البيئة وحدها؟ لا أعتقد ذلك.

د.البازعي:

قد تكون البيئة أحد الأسباب، لكنها تظل مؤثرة.

الشهيل:

للعقيدة دور في ذلك. أشار الدكتور عبد الله العسكر إلى التجانس الثقافي في أوروبا وهذا سببه العقيدة المسيحية. التجانس يتحقق من خلال العقيدة. كما أن للبيئة أهميتها. فالاشتراك لا يلغي الخصوصية. فنحن نعيش ثقافة عربية ونؤمن بالعروبة حضارة وثقافة وقيماً ولكن المسألة ليست عرقية، فهناك أعراق أخرى امتزجت بالحضارة العربية وأصبحت من نسيج المجتمعات العربية ولا يمكننا أن ننفيها لمجرد أنها في جذورها ترجع إلى أعراق أخرى. لكن بالنسبة للبيئة ربما انتفت الآن تأثيراتها بحكم التفاعل والاتصالات وغيرها، لكن كانت لها أهمية بالغة في العصور الماضية عندما كانت المواصلات بمستوى أقل من الآن.

د.البازعي:

ربما أن تأثير البيئة ضعف، لكنه لم ينته. فمن تتبع الأدب الحديث المنتج في هذه المنطقة والجزيرة العربية ككل ستجد أن إشارات الشاعر أو الكاتب، لاسيما القاص والروائي، إلى موجودات بيئته أكثر من إشاراته إلى غيرها. فابن الصحراء لا يشير كثيراً إلى البحر مثلاً، بينما لدى الشاعر في البحرين أو الكويت أو الإمارات نجد للبحر حضوراً مكثفاً.

بالنسبة للعصر الحديث، كما أشار الدكتور عبد الله العسكر، هناك نقطة مهمة وهي أننا لا نستطيع اليوم أن نتحدث عن ثقافة معاصرة دون أن نشير إلى مصر أو الشام والعراق ودور هذه في تشكيل الثقافة المعاصرة، سواء في اليمن أو في الخليج أو في وسط الجزيرة أو في الحجاز.

الشهيل:

ولا تنس الاستعمار.

د.البازعي:

نعم، كان للاستعمار دوره أيضاً. وفي هذا السياق هناك نقطة مهمة وهي أن الجزيرة العربية لم تتعرض لمؤثرات استعمارية تشبه ما تعرضت له مناطق عربية أخرى، على الأقل في العصر الحديث. لكننا نعرف أن التاريخ مليء بالغزوات، فقد جاء الرومان قديماً، وجاء العثمانيون حديثاً، والبريطانيون إلى أطراف الجزيرة. فهذا جانب مهم ومؤثر في الثقافة.

الشهيل:

بالنسبة للاستعمار الإنجليزي، حين جاء إلى الجزيرة العربية لم يكن طامعاً فيها، فلم تكن هناك ثروات طبيعية، إنما كان يريد حفظ الطريق إلى الهند فقط. فجاء إلى الخليج وليس إلى وسط الجزيرة حيث ظلت الرسوم هي الرسوم والأطلال هي الأطلال إلى ما قبل مائتي سنة، بل إلى مئة سنة تقريباً. ظلت القبائل تتقاتل، والولاء للقبيلة وشيخ القبيلة أكثر مما هو لغير ذلك. في وسط الجزيرة بيت البدوي ظهر ناقته، إذا لم يعجبه حاكم ذهب إلى حاكم آخر. لم يكن هناك ولاء للأرض، والملك عبد العزيز لما استحدث الهجر ربط البادية بالأرض والزرع.

د. عبد الله العسكر:

هناك ظاهرة تلفت النظر، وهي: لماذا لم تحاول الدول الاستعمارية أن تأتي إلى الحجاز؟ لاسيما أن الحجاز كان ضعيفاً، تماماً مثل الخليج. أعتقد أن إيطاليا فقط حاولت الاقتراب من الحجاز أكثر مما حاول غيرها. فقد وقعت اتفاقية مع المخلاف السليماني. لكن السؤال الذي أود إثارته هنا متصل بالثقافة. هذا الاستعمار الذي جاء إلى اليمن والخليج والشام، لماذا تجنب الحجاز؟ أعتقد أنه كان من الحصافة والذكاء بحيث أدرك أن القرب من الحجاز سيشكل مغامرة غير محسوبة.

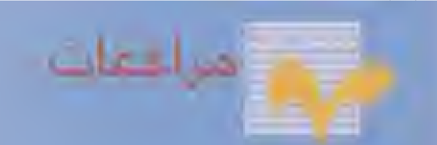
لقد خططت إيطاليا لدخول الحجاز لكنها انسحبت، وقد أدى بعد الاستعمار عن الحجاز إلى أن يظل بعيداً عن التأثيرات الأجنبية وقتاً طويلاً. أما نجد فلم يكن فيها ما يغري، مما جعل هاتين المنطقتين مستودعاً للثقافة العربية الأصيلة، وذلك إلى أن بدأت العولمة وجاءت الاتصالات.

د.البازعي:

لكن إذا كان الحجاز ونجد ظلا بمنأى عن التأثير الأجنبي المبكر فإن أطرافاً أخرى من الجزيرة العربية وقعت تحت ذلك التأثير، كما في الخليج العربي. هذا بالإضافة إلى أن ذلك الجزء من الجزيرة تعرض لمؤثرات من جهة أخرى هي الهند وإيران. فنتيجة للتجارة امتزج أبناء الخليج بالهنود والإيرانيين إلى حد أن منهم من تعلم الأردية، ومنهم من تعلم الفارسية. مثل إبراهيم العريض في البحرين الذي كان يجيد الإنجليزية أيضاً، ولكن كتابته الأدبية كانت بالعربية، مما أوجد لديه مزيجاً ثقافياً فريداً لا تكاد تجده في مناطق أخرى مثل نجد أو الحجاز أو حتى اليمن. فإذا تحدثنا عن خصوصية ثقافية أو تعدد ثقافي فهذا مبرر لذلك.

وفي كل الحالات تظل الجزيرة العربية كياناً جغرافياً وإنسانياً له عمقه التاريخي والثقافي الغني الجذير بالكثير من التأمل والدراسة.

شكراً لكم أيها السادة أن شاركتم في هذه الندوة التي نأمل أن تكون قد سلطت ما يكفي من الضوء على موضوعها، وأثارت ما يكفي من الأسئلة لتبقى ذلك الموضوع متقداً في ذهن القارئ والباحث.



جزيرة العرب
أرض الإسلام المقدسة وموطن العروبة وإمبراطورية البترول

تأليف جان جاك بيربي

تعريب محمد خير البقاعي

الرياض / مكتبة العبيكان / ١٤٢٣هـ /٢٠٠٢م / ٣٧٨ صفحة

كانت الجزيرة العربية ملهبة لخيال كثير من الأوربيين خاصة في مطلع العصور الحديثة بسبب الدين الذي شع منها وانتشر في أنحاء كثيرة من العالم بما فيها جنوبي أوروبا، ومنها غموضها بسبب طبيعتها الصحراوية التي جعلت ارتيادها في الأزمنة الماضية أمرا صعبا يقرب من المستحيل مما شكل تحديا تطلع عدد منهم إلى مواجهته. تبع ذلك في القرنين الثامن والتاسع عشر صراع النفوذ والمصالح بين القوى الاستعمارية التي شكلت فرنسا احد اركانها. وقد عملت كل ما في وسعها للحصول على مكاسب من خلال الاستفادة من تجارة القهوة في المخا (اليمن) أو الحصول على موطأ قدم في الممر المائي (البحر الأحمر) إلى الهند والشرق الأقصى لكن غريمتها بريطانيا تمكنت من إبعادها. وكان لها مشاريع أخرى تتعلق في إمكانية بسط نفوذها على الجزيرة العربية، ومن الوسائل التي سلكتها إرسال موفدين إلى الجزيرة العربية متسترين تحت شخصيات مختلفة لإعداد تقارير عن مدى إمكانية وجدوى ذلك، ولم تكتف بتوظيف أبنائها لهذه المهام بل عهدت بها إلى غيرهم ممن توسمت فيهم تحقيق بعض مآربها من هؤلاء الأسباني دمنغو باديا لا بليخ Domigo Badia-y-Leblich الذي زار مكة سنة ١٨٠٧م وأقام فيها تحت اسم علي بك العباسي، والإنجليزي وليم بلجريف W.Pelgrave الذي زار نجدا وأقام في الرياض وقابل الإمام فيصل بن تركي سنة ١٨٦٢م.

وفي القرن العشرين بدا التنافس على امتيازات اكتشاف حقول النفط ولم تحظ فرنسا بشيء من نفط الجزيرة العربية بسبب ضعف نفوذها أو بالأحرى انعدامه.

وهذا الكتاب الذي نراجعه دراسة للجزيرة العربية في العصر الحديث ومؤلفه باحث فرنسي بنى معلومات كتابه على دراسة ميدانية حيث وقف بنفسه على كثير من معالم ما كتب وتعرف على أصحاب القرار والمتنفذين في الشركات والحكومات وتعرف على المجتمعات وأفاد من المصادر المكتوبة خاصة التقارير.

قسمه المؤلف الكتاب إلى خمسة أقسام على أساس جغرافي ثم قسمه تقسيمات فرعية على فصول بلغت ١٧ فصلا إضافة إلى ملحق. وكان الفصل الأول منها تمهيدا جغرافيا والفصل الثاني خلفية تاريخية.

أما القسم الثاني فقد خصصه للمملكة العربية السعودية ويضم الفصول ٤،٥،٦،٧ يتضمن الفصل الرابع عرضا لتاريخ المملكة من قيام الدولة السعودية الاولى وحتى إعلان توحيد المملكة رسميا وتسميتها بـ"المملكة العربية السعودية" في ١٨سبتمبر "أيلول" ١٩٣٢م. أما الفصل الخامس وعنوانه: العربية السعودية في القرن العشرين فعرض فيه لتنظيم الجهاز الحكومي المركزي إضافة إلى حكم المناطق وفي نفس الفصل جاء على ذكر البدو والجهود التي بذلت لتوطينهم.

وخصص السادس اعطاء عنوان الثورة "الاقتصادية في الصحراء" ودرس فيه اكتشاف النفط وامتيازاته وتطور الإنتاج والصناعة النفطية وتوظيف عائدات النفط على اوجه الحياة المختلفة في المملكة. وينطوي كتابه بالإضافة إلى المعلومات على تحليل ونقد، ففي هذا السياق يقول (ص ٩٩): "تمثل العائدات البترولية ٨٠ ٪ من دخل الموازنة السعودية، وإذا اضفنا الضرائب والرسوم الجمركية المستوفاة على النشاط الاقتصادي الذي تعد الصناعة البترولية اساسه غير المباشر فإن النسبة التي يسهم فيها البترول في موازنة الدولة تصل إلى ٩٠٪. ففي عام ١٩٥٦م دفعت أرامكو وحدها للخزينة السعودية ٢٨٠ مليون دولار، ولاشك ان التوظيف الذكي لهذه الملايين يستطيع أن يحول المملكة العربية السعودية إلى بلد مستقل اقتصاديا ويرفع مستوى معيشة السكان..." ويضيف: ما زال القسم الأكبر من البلاد باقيا على وضعه كأن البترول لا يعنيه. وقد علمتنا التجارب الاستعمارية الجديدة أن هذه الأوضاع غير المتوازنة تحمل في طياتها بذور انعدام توازن وفي ذلك خطر عظيم."

وينتقد في مكان آخر (ص ١٠١) توزيع ميزانية الدولة فيقول: "إن آخر موازنة منشورة اطلعنا عليها هي موازنة سنة ١٣٧٤هـ (من ٣٠ أغسطس "آب" ١٩٥٤م إلى ١٩أغسطس ١٩٥٥م). ويتضح منها أن القوات المسلحة تحظى بـ٣٠٪ من المصروفات مقابل ٣٫٤٪ للتعليم وأقل من ٣٪ للصحة، ويبلغ العجز ١٥٪. وإذا صح أن الأهمية النسبية للأموال المخصصة للجيش والتعليم والصحة تسمح وحدها بالحكم على نظام ما فإن النظام السعودي متأخر في هذا المجال."

وفي الفصل السابع: المملكة العربية السعودية على المسرح العالمي، يؤكد المؤلف على الدور الذي لعبته المملكة في السياسة الدولية فيقول (ص ١٠٩): استطاعت المملكة العربية السعودية، على الرغم من حالة التأخر التي كانت تعيشه، وقبل أن يكتشف البترول أن تفرض نفسها على الساحة الدولية منذ تاسيسها.

أما اليوم فالبترول والإسلام دعامتا المملكة يمنحانها حضورا متناميا على المسرح الدولي. وإذا كان الملك عبدالعزيز قد اتبع سياسة حذرة ومتحفظة خلال فترة طويلة

من الزمن فإن خليفته سعودا أسهم إسهاما كبيرا في السياسة العالمية لأن الظروف تغيرت تغيرا جذريا. وإن خدمة الأماكن المقدسة التي يتطلع إليها ٤٠٠ مليون من البشر ، و٣٥ مليار برميل من البترول تخولان سعودا الحق والإمكانية ليرفع صوته عاليا ..."

ويشرح في مكان آخر كيف أن الملك عبدالعزيز لم يكن من أولئك الساسة الذين يكونون أسرى للمواقف الشخصية في رسم وإدارة سياسة بلادهم الخارجية ويعطي مثلا الخلاف السعودي اليمني الذي تصاعد حتى وقعت الحرب بين الطرفين بأن الملك عبدالعزيز وضع ذلك وراء ظهره وغلب مصلحة وطنه ومصلحة الأمة في علاقاته ومواقفه الدولية فيقول (ص ١١٤): "ويلاحظ المراقب الأجنبي أن حنكة ابن سعود دفعته إلى التحالف مع أعدائه التقليديين الهاشميين في العراق والزيديين في اليمن. إن هذه السياسة ليست إلا استمرارا لسياسة التحالف مع القبائل التي انتهجها على الصعيد الداخلي ثم نقلها فيما بعد إلى الصعيد الدولي ... إن أقوال الملك الراحل وأفعاله تفصح عن رغبة أكيدة في أن تتقارب الشعوب الإسلامية وتتوحد بل إن اهتمامه بالوحدة الإسلامية كان يطغى على كل اهتماماته الكبرى."

أما عن علاقات المملكة بفرنسا فيذكر (ص١١٦-١١٧): أن فرنسا من أول القوى العظمى التي اعترفت عام ١٩٢٥م بالملك عبدالعزيز آل سعود ملكا على الحجاز، وأول دولة رفعت مستوى تمثيلها الدبلوماسي في عام ١٩٢٩م من قنصلية في جدة إلى مفوضية ، وهي اليوم سفارة. ومنذ ٢٢ سبتمبر "أيلول" ١٩٢٥م عقدت فرنسا مع المملكة اتفاقية تجارية باسم دول المشرق التي كانت تحت الانتداب الفرنسي... إن مصالح فرنسا في أرض الإسلام، في أفريقيا الشمالية وفي أفريقيا السوداء - وفي بلاد المشرق فيما مضى - كل ذلك يمنح العلاقات الطيبة مع الحجاز أهمية استثنائية.

ويبرر مواقف المملكة غير الودية تجاه فرنسا في المحافل الدولية إبان الثورة الجزائرية بالقول (ص١١٧): " وإذا كان ممثلو المملكة العربية السعودية في الأمم المتحدة يسرفون أحيانا في إطلاق الأقوال العنيفة ضد فرنسا فإن للضرورات أحكامها ..."

أما القسم الثالث فخصصه لليمن والذي أطلق عليه العربية الجنوبية انسجاما مع تقسيم الجغرافيين اليونانيين للجزيرة العربية، وعدد فصوله أربعة ، ثلاثة منها للمملكة اليمنية والرابع لمستعمرة عدن ومحميتها . وبدأ هذا القسم بمقدمة عن تاريخ اليمن القديم، ثم نشأة وتطور النفوذ الزيدي في اليمن. أما في العصر الحديث فيبدأ بعلاقة المملكة اليمنية بكل من بريطانيا وإيطاليا. ثم بين أن طبيعة الجمود في أوضاع اليمن وعدم استجابتها للتغيير أدت إلى قيام محاولتي انقلاب فاشلتين من داخل الأسرة الحاكمة.

ويقول عن المستوى الثقافي (ص ١٤٧): "إنه ليس أفضل من المستوى الصحي، ناهيك من أن أولئك الذين يصبحون على وعي بالتخلف الذي يفرضه الإمام [أحمد] على البلد يرحلون عنه ليزيدوا عدد المهاجرين ويحرمون البلد من النخبة المثقفة... إن التجارب التي أجرتها السيدة فابيان، وهي إثنولوجية وطبيبة في الوقت نفسه ، دلت على أن نسبة الذكاء الفطري لدى اليمنيين مشابهة وموازية لتلك التي نجدها لدى أكثر الشعوب تقدما..."

ويرى أن التركيب الاجتماعي في اليمن يشكل عائقا في سبيل تحقيق الفرد ذاته، ويقتبس (ص ١٤٨) البروفسور جويتان الذي شخص المجتمع اليمني بأنه "أحد مخلفات حضارته القديمة، ويشبه في نواح كثيرة تركيب مجتمع الطبقات المغلقة ... فالطبقة السامية تتكون من السادة... وهم في غالب الأحيان من كبار ملاك العقارات أو أنهم يتقاضون مخصصات وظائف إدارية وهمية. أما الفلاحون وأصحاب المهن اليدوية وأبناء الرقيق والقبائل البدوية فإن كل فئة منهم تشكل طبقة خاصة منغلقة ووراثية وتؤدي وظيفة معينة... والفلاحون أكثر الطبقات فقرا، فالفلاح مرتبط بالأرض بسبب الدين والربا ويعيش في حالة تشبه العبودية ... تلك حالة اليمن، العربية التي كانت سعيدة ..."

ويصف جانبا من الطريقة التي كان يحكم بها الإمام أحمد البلاد فيقول (ص ١٥٥): " كيف يمكن لملك عدد سكان مملكته خمسة ملايين نسمة أن يقرر شخصيا ما ينبغي اتخاذه لإصدار تأشيرة، أو لإصدار إذن بشراء عشرين لترا من الوقود أو لشراء طائرة جديدة ..."

ويعطي المؤلف صورة أخرى لحكم الإمام أحمد وهي انغماسه بل احتكاره للنشاط التجاري في البلد عن طريق مشاركته لتاجر كبير اسمه الحاج علي محمد الجبلي الذي تبوأ في بضع سنوات مركزا فريدا في تجارة اليمن وعندما لامس جشع الإمام العجوز أشركه بنسبة كبيرة في مشاريعه وصفقاته بحيث أصبح الجبلي الشخصية المركزية للاقتصاد اليمني. ويذكر عن نشاطهما (ص ١٦٣): "إن الملك وشريكه يسيطران على تجارة البلد الخارجية كلها ويحتكران المبادلات الداخلية

كلها... وهو [الجبلي] مكلف باستيراد القمح والسكر والأرز والبترول للإضاءة [الكيروسين] وكل السلع الأخرى المصنعة التي يحتاجها اليمن..."

ومثلما أشار مترجم الكتاب في مقدمته فالمؤلف يبدي تعاطفا شديدا مع إسرائيل واليهود ونكتفي بالاستشهاد بدليل واحد وهو دور اليهود في المجتمع اليمني وأعطى عنوانا لهجرتهم إلى إسرائيل هو " نهاية الأسطورة اليهودية " . وكان المؤلف شاهدا على بعض أحداث هذه الهجرة إن لم يكن له دور في تنظيمها حيث كان في استقبالهم عند وصولهم إلى إسرائيل يقول (ص ١٥٩): "كنت في الطرف الآخر للجسر الجوي عندما وصل الحرفيون اليمنيون في حالة من الفقر المدقع. وبعد سنوات في عام ١٩٥٤م أجريت دراسة مطولة عن المشكلات التي تعترض اندماجهم في بلدهم الجديد. وأظن أن إسرائيل، التي استقبلت يهود اليمن بحفاوة، اغتنت بمورد بشري لا يقدر بثمن بينما افتقر اليمن افتقارا فاق بمراحل كل ما كان متوقعا."

أما القسم الرابع فقد سماه العربية الشرقية وهو ما نسميه الآن منطقة الخليج وقد ركز في هذه القسم على أمرين الأول النشاط البريطاني في منطقة الخليج وعلاقتها بحكامه، والثاني يتناول المنطقة بعد اكتشاف النفط وتنافس الشركات على الامتيازات النفطية وكميات النفط المستخرجة وعلاقة الشركات المنتجة بحكام المنطقة وتغير الامتيازات حيث أنه مع الزمن أخذت تتزايد حقوق الحكام. وبالرغم أنه ألف كتابه في الخمسينات إلا أنه يطلق على الخليج أسماء كان يطلقها الأوربيون خاصة البريطانيين مثل ساحل القراصنة . ولقد حظيت الكويت التي أقام بها بإعجابه ، فخصص لها الفصل الخامس عشر وعنوانه : الكويت العجيبة . وقد فصل نسبيا المعلومات عن مجتمعها في الماضي والتحول الذي طرأ على حياتهم من جراء استثمار عوائد النفط . فمما قاله تحت عنوان دولة نموذجية (ص٢٦٤): "... وتوظف موارد الإمارة الضخمة بذكاء. إن الشيخ صباح "حاكم مطلق مستنير" قرر أن يصنع من بلده مثالا للدولة العصرية، لذلك نجده يستثمر قسما من عائداته البترول بفوائد ثابتة على المدى المتوسط والمدى البعيد ويشرف على هذه الاستثمارات مجلس استثمار أنشئ خصيصا لهذا الغرض... لقد أفلح الأمير ولكن بتكاليف باهظة من جعل الكويت العاصمة من أحدث العواصم في العالم فبناها من جديد...."

قيمة الكتاب:

تمت الإشارة سالفا إلى أن الكتاب موجه في الأساس إلى صانع القرار ورجال السياسة في فرنسا ثم إلى القارئ المهتم. وهذا الكتاب بالنسبة لنا يظل ذا قيمة جيدة لأنه عمل ميداني بالدرجة الأولى ثم اعتمد مؤلفه في معلوماته على مصادر موثوقة أضفى عليها رؤيته وتحليلاته ومقارناته خاصة مع دول المغرب ما كان منها مستعمرا في ذلك الوقت أو يخضع للنفوذ الفرنسي غير المباشر. ومن مزايا هذا الكتاب أنه درس الجزيرة العربية كوحدة جغرافية فجاءت دراسته لها شاملة ومن ثم يسهل المقارنة بين منطقة وأخرى في مجمل أوضاعها. وكون الكتاب ألف في الخمسينات، فرغم أن الحقبة الزمنية قريبة وكثير من أحداثها وأوضاعها لا زال في ذاكرة الكثيرين، ومصادر المعلومات عنها متوفرة إلا أني أرى أن هذه الحقبة لم تحظ بدراسات شاملة وبقدر من التحليل والعمق مثل هذه الدراسة. على أن هذا لا يعني أننا نسلم للمؤلف بكل ما جاء في كتابه سواء من حيث دقة معلوماته أو صواب تحليلاته.

أما الترجمة فعلى الرغم من خبرة الدكتور محمد خير البقاعي في الترجمة من الفرنسية إلى العربية وأسلوبه الراقي في أبحاثه، فهناك الكثير من الملاحظات على الترجمة التي لا يتسع المقام لذكرها بما فيها النحوية لدرجة أنه يوجد حالات قليلة يكون المعنى غير مفهوم، ولعل السبب في ذلك أنه كان تحت ضغط من الناشر بحيث لم يدع له مجالا للتدقيق والمراجعة المتأنية. وأعطى مثلا واحدا على عدم الدقة فعنوان القسم الثاني: العربية السعودية، وعنوان الفصل الخامس : العربية السعودية في القرن العشرين، وعنوان الفصل السابع: المملكة العربية السعودية على المسرح العالمي.

ومن المعروف أن اسم "العربية السعودية" وإن كان مستخدما في اللغات الأوربية فلا أحد يستخدمه في اللغة العربية على الإطلاق، ولا أعرف لماذا المترجم الكريم يستخدمه في عنوانين ويتخلى عنه في العنوان الثالث.

إن أي عمل ضخم لا يخلو من الملاحظات وما يفوت على المؤلف أو المترجم في الطبعة الأولى للكتاب يمكن تداركه في الطبعة الثانية. ولا يفوتني في النهاية إلا أن أسجل شكري وتقديري للدكتور البقاعي على الجهد الكبير الذي بذله في الترجمة وعلى أن جعل هذا الكتاب متاحا لقراء العربية خاصة المعنيين بتاريخ دول الجزيرة العربية.

إعداد : أ. د. عبدالعزيز بن صالح الهلابي
كلية الآداب - جامعة الملك سعود

من إصدارات نادي جازان الأدبي

التفكير الإبداعى بين النظرية والتطبيق

تأليف : د. عبدالله بن طه الصافى
أستاذ مشارك ـ رئيس قسم علم النفس بكلية التربية ـ
جامعة الملك سعود ـ أبها



تتزايد الاهتمامات العربية والعالمية لتحقيق التنمية البشرية للأفراد ليتمكنوا من مواكبة التطورات العلمية والتقنية التى يشهدها عالمنا المعاصر المتميز بتسارع متغيراته فى شتى مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتعليمية.

وتعد الثورة المعلوماتية وتطبيقاتها التقنية من أبرز متغيرات العصر الحالي، حيث زادت حاجة أمتنا العربية إلى العقول الخلاقة المبدعة القادرة على التفاعل مع كافة المتغيرات الجديدة التى يموج بها عالم اليوم والمتوقعة فى المستقبل. فلم تعد ثقافة الذاكرة قادرة على الوفاء باحتياجات الإنسان المعاصر فى ظل النهضة العلمية التقنية التى أفرزت مشكلات متنوعة تتطلب مواجهتها عقولا مبدعة.

وإدراكا لأهمية تحدى مهام تنمية التفكير الإبداعى فى المجتمع العربى، فقد تم اختيار الكتاب الذى بين أيدينا، وعنوانه (التفكير الإبداعى بين النظرية والتطبيق) ليتم فحصه وتحليله واستقراء مضامينه واستجلاء إيجابياته واستكمال بعض هناته.

ويعد الكتاب من الكتب العربية المميزة التى عالجت موضوع تنمية التفكير الإبداعى من الوجهتين النظرية والتطبيقية، فمجال التفكير الإبداعى من المجالات التى طالما حظيت باهتمام علماء التربية وتصدر أولويات غايات التعليم فى شتى دول عالمنا العربى. ونظرا لأصالة هذا الكتاب وأهمية فقد حرص النادى الأدبى بجازان على تبنيه ونشره ضمن مطبوعاته.

ويضم الكتاب بين دفتيه (٢١٢) صفحة من القطع المتوسط، اشتملت على : الإهداء، والفهرس، والتمهيد، وثمانية فصول، وقائمة بالمصادر العربية والأجنبية، ومعجم للمصطلحات، وملحق، وبيان بمطبوعات النادى الأدبى بجازان منذ تأسيسه عام ١٣٩٤هـ. وبذلك تتضح شمولية الكتاب لأهم العناصر التنظيمية الرئيسة الواجب توافرها فى البنية الشكلية للكتب.

التمهيد:

تصدر الكتاب تمهيدا تضمن ما يلى:

- إشارة المؤلف إلى مدى حرص حكومة المملكة العربية السعودية على تخطيط وتنفيذ خطط التنمية الشاملة للمجتمع السعودى ليواكب مستجدات العصر، وأن ذلك يستوجب إعداد القوى البشرية المبدعة.
- توضيح موجز لموضوعات الفصول الثمانية للكتاب.
- تحديد للفئات المعنية بالكتاب من المتخصصين فى علم النفس والتربية، والآباء، والمعلمين، للمساهمة فى تطوير التعليم فى المملكة العربية السعودية وصقل القدرات الإبداعية للابناء.
- أشار المؤلف إلى اعتماده فى تأليف الكتاب على أطروحته للدكتوراه فى علم النفس (من جامعة ويلز البريطانية). كما بين أنه قد حرص على تضمين الكتاب مستجدات التفكير الإبداعى وآليات تفعيلها للمساهمة فى النهضة التعليمية التى تشهدها العملية التعليمية فى المملكة العربية السعودية.

تعقيب: مما سبق يتضح تضمن التمهيد لأهم النقاط الواجب توافرها فى المقدمات التمهيدية للمؤلفات (الكتب). وكان من الممكن أن يضمن المؤلف التمهيد بعض القضايا المثيرة المرتبطة بالإبداع التى تجذب اهتمامات القارئ وتهيئه لسبر أغوار الكتاب لتفهمها والتوصل إلى حلها، ولا سيما أن مجال تنمية الإبداع يذخر بالعديد من القضايا والموضوعات المشوقة.

الفصل الأول: مدخل لدراسة الإبداع

طرح فيه المؤلف ما يلى:

- مكانة بحوث الإبداع. وأشار إلى أنها احتلت مكانة بارزة فى الدراسات النفسية والتربوية الحديثة.
- التطور التاريخى لدراسة الإبداع. حيث أوضح أن الإبداع البشرى وجد بوجود الإنسان على الأرض، وأن الدراسة العلمية له بدأت على يد "جالتون" عام ١٨٩٢م. ومنذ ذلك الحين تزايد الاهتمام بدراسة الإبداع . فدرسه "جيلفورد" ثم "تورانس" ثم "وليامز" ثم "جاكسون" .
- عرض المؤلف لأدوار علماء المسلمين فى دراسة الإبداع استجابة لدعوة الله لهم للتفكر والتأمل كى يتوصلوا إلى حقائق الخير، ويبتعدون عن الشر. كما اشار المؤلف إلى العديد من علماء المسلمين المبدعين فى شتى الميادين مثل: أبو بكر الرازى، وابن سيناء، وابن النفيس، وابن الهيثم، والجرجانى، والكندى، وابن القيم، وابن خلدون.
- تطرق المؤلف للميادين المتعددة التى شملتها إبداعات علماء المسلمين منها ميادين: الطب، والصيدلة، والهندسة، والكيمياء، والفلك، وعلم النفس والاجتماع.

تعقيب: مما سبق يتضح حرص المؤلف على إبراز الدور الريادى الإبداعى لعلماء المسلمين، الأمر الذى يؤكد الهوية الإسلامية ويرسخها فى نفس القارئ، ويولد لديه الاعتزاز بانتمائه إلى الإسلام والعروبة. ومما يحمد للمؤلف فى هذا الفصل استدلاله من الكتاب والسنة بايات وأحاديث تستحث المسلم على التفكر والتدبر ومن ثم الإبداع.

وكان من الممكن أن يطرح المؤلف بعض أمثلة معاصرة لعلماء المسلمين المبدعين، لتأكيد تواصل الجهد الإبداعى لعلماء المسلمين، ويشير إلى قلة عدد العلماء المحدثين مقارنة بالعلماء السابقين ومقارنة أيضا بعلماء الغرب المعاصرون. الأمر الذى يحمل فى طياته رسالة ضمنية لشحذ همم القراء من أبناء الأمة الإسلامية لمواصلة مسيرة الإبداع التى بداها الاجداد.

الفصل الثانى: تعريف الإبداع

عرض فيه المؤلف ما يلى:

- التعريفات المتعددة للإبداع من جوانب مختلفة. فعرفه بعض علماء النفس فى ضوء خصائص شخصية المبدع، وعرفه بعضهم كعملية عقليه أو أسلوب للحياة، وعرفه آخرون كناتج .
- العوامل المرتبطة بالإبداع مثل: الطلاقة، والمرونة، والتطوير، والأصالة، والتحليل، والتنظيم، والحساسية للمشكلات، والنقد، والمواصلة.
- الخلط بين مفهوم الإبداع وبعض المفاهيم الأخرى التى توجد علاقة وثيقة بينها وبين الإبداع، مثل: الخيال، والموهبة، والعبقرية، والاختراع، والاكتشاف.

تعقيب: يتضح من العرض شمولية طرح المؤلف للأدبيات التى تناولت تعريف الإبداع من زوايا متباينة. ولكن ما يؤخذ على تلك الأدبيات أنها لم تتجاوز حداثتها عام ١٩٨٦م ، فى حين أن الأدب التربوى الحديث (بعد هذا التاريخ) يذخر بالعديد من التعريفات التى تناولت الإبداع فى ضوء أسلوب النظم، والمعلوماتية، وتجهيز المعلومات، وتطرق بعضها إلى تعريف الإبداع من منظور تحليلى عصبى (نيرولوجى).

الفصل الثالث: مراحل التفكير الإبداعى

طرح المؤلف فيه ما يلى:

- تصورات نظرية لبعض علماء الغرب (تورانس، وديفز، ووالاس، وأوزبورن، وجيلفورد) حول مراحل عملية التفكير الإبداعى.
- بين بعض أوجه التشابه والتباين بين تلك التصورات، وأشار إلى أن مراحل عملية التفكير الإبداعى تبدأ

بالشعور بالمشكلة وتنتهى بالحل الأصيل الملائم لها.

❖ عقب بأن فهم مراحل عملية التفكير الإبداعى ليس بالأمر الهين لتعدد جوانب الغموض التى تكتنف مراحله، واستمرارية وجود جدل حول تفسيرها.

تعقيب: أوضح المؤلف العديد من الجهود الغربية التنظيرية لتفسير مراحل عملية التفكير الإبداعى، إلا انه اغفل تماما مجرد الإشارة الجهود العربية الإسلامية الحديثة المماثلة فى هذا المجال مثل جهود الدكاترة: عبدالسلام عبدالغفار، وفؤاد أبو حطب، وسيد عثمان، وسيد خيرالله، وأمال صادق، وعبدالرحمن كلينتون وغيرهم. فكان من الأوجب الإشارة بل والإشادة بجهود علماء المسلمين على ساحة التفسيرات المطروحة لمراحل التفكير الإبداعى.

الفصل الرابع: قياس الإبداعى

تضمن هذا الفصل ما يلى:

❖ التعريف باهمية القياس، والعلاقة بين الإبداع والذكاء، ومعوقات قياس الإبداع.

❖ التوضيح لأنواع اختبارات قياس الإبداع وهى اختبارات: الحساسية للمشكلات، والطلاقة، والمرونة، والأصالة، والتحليل، والتأليف، والتنظيم، والنفاذ.

❖ العرض التوضيحى لمجموعة فحوص "وليامز" لقياس الإبداع، ولمقياس " الصافى " (المؤلف) للإبداع كمقياس مناسب لقياس إبداع الأطفال فى البيئة السعودية.

❖ تأكيد الحاجة إلى قياس الإبداع .

تعقيب: إن الزخم المعرفى لمكونات هذا الفصل (ولاسيما لاختبارات والمقاييس الموضحة به) بحاجة إلى إعادة تنظيم، بحيث يشمل العنصر الاول له على: تعريف القياس، وأهمية قياس الإبداع، والحاجة إلى قياس الإبداع. أما الجزئية الخاصة بالعلاقة بين الإبداع والذكاء فكان من الاولى تضمينها فى الفصل الثالث (السابق) تحت العنصر الخاص بالخلط بين مفهوم الإبداع والمفاهيم الاخرى ومنها الذكاء.

الفصل الخامس: نظريات الإبداع

أوضح المؤلف فى هذا الفصل ما يلى:

❖ وجود نظريات متعددة لتفسير الإبداع، وبين سبع نظريات منا هى: النظرية البيولوجية، ونظرية التحليل النفسى، النظرية الإنسانية، النظرية الشخصية، النظرية المعرفية، نظرية السلوك، نظرية تعلم السلوك الإبداعى.

❖ أن للنظريات المتباينة فوائد تربوية تطبيقية يمكن توظيفها لترقية التفكير الإبداعى لدى تلاميذ المدارس السعودية.

❖ أشكالا توضيحية لبعض النظريات المفسرة للإبداع.

تعقيب: لقد حرص المؤلف على حصر وطرح العديد من النظريات الغربية المفسرة للإبداع، وأغفل جهود العلماء المسلمين فى هذا الشأن. وعقب المؤلف بتلخيص لأهم أفكار بعض النظريات وأغفل بعضها الآخر. ولم يشر إلى التحفظات الإسلامية على تفسيرات بعض النظريات ولا سيما تفسيرات نظرية التحليل النفسى لفرويد.

الفصل السادس: شروط تنمية الإبداع

عرض المؤلف فى هذا الفصل ما يلى:

❖ أن أهم شروط تنمية الإبداع هى: قبول المخاطرة (الشجاعة) والتعزيز الاجتماعى.

❖ أن قبول المخاطرة مرهون بعدة عوامل منها: سمات الشخصية، والدوافع، وتأثير الجماعة، والتأثير الثقافى.

❖ تتأثر سمات شخصية المبدع بمتغيرات مختلفة مثل: النوع، والسن، والقيم، والمهنة، ومستوى القلق.

❖ أن قبول المخاطرة يُعد أحد المتغيرات المساعدة على التنبؤ بالإبداع. كما أن التعزيزات الاجتماعية تؤثر فى قبول الأفراد للمخاطرة، ومن ثم فى التفكير الإبداعى لديهم.

تعقيب: ركز المؤلف على شرطين فقط من شروط تنمية الإبداع أحدهما نفسى وهو قبول المخاطرة والآخر اجتماعى وهو التعزيز الاجتماعى، وأغفل العديد من الشروط الأخرى ذات التأثير الفعال فى تنمية القدرات الإبداعية منها العوامل الاقتصادية والثقافية وغيرها، فمن المسلم به أن الحاجة أم الاختراع. كما غلب على العرض الطابع التنظيرى دون توضيح أو إشارة إلى الجوانب التطبيقية التى يمكن توظيفها فى تنمية الإبداع لدى الأفراد فى المجتمع السعودى.

الفصل السابع: أساليب تنمية الإبداع

شرح المؤلف فى هذا الفصل ما يلى:

❖ بعض النماذج العالمية لأساليب لتنمية الإبداع هى: نموذج ويليامز، ونموذج التفاكر، ونموذج حل المشكلة، ونموذج هانوى، ونموذج ديفيز، ونموذج تورانس، ونموذج والتزمان، ونموذج ميدنك، ونموذج فربهت، ونظام قائمة الضبط، وجدول العزو.

❖ أنموذج للتفكير المتشعب والشعور المتشعب ، حيث أفاد المؤلف فى تصميمه من أنموذج غربى تم تطويعه ليلائم البيئة السعودية.

❖ تضمن الفصل أشكالا توضيحية لبعض النماذج.

تعقيب: لقد أثرى المؤلف هذا الفصل بالنماذج التطبيقية لأساليب تنمية الإبداع التى يمكن الإفادة منها توظيفها لتنمية الإبداع على الصعيدين السعودى والعربى. كما أن الأشكال التوضيحية المعروضة تيسر على القارئ فهم تلك النماذج. ولمزيد من عموم الفائدة كان من الممكن أن يشير المؤلف إلى بعض النماذج العربية السعودية والمصرية والأردنية والبحرينية وغيرها التى أثبتت التجربة العلمية الميدانية فعاليتها فى تنمية الإبداع.

الفصل الثامن: تعليم الإبداع فى المدرسة.

تناول المؤلف فى هذا الفصل ما يلى:

- ❖ أدوار المدرسة والمعلم والمقررات الدراسية والأسئلة الصفية والإدارة المدرسية فى تعليم الإبداع.
- ❖ جدول مشتمل على أهم صفات المعلم المبدع، مؤكداً لأهمية دوره فى تعليم الإبداع.
- ❖ تأكيد لأهمية تطوير المقررات التعليمية لتساير المتغيرات العصرية المتلاحقة مما سيكون له الأثر الإيجابى فى تعليم الإبداع.

تعقيب: لقد ركز المؤلف على أهمية دور المدرسة فى تعليم الإبداع، وأغفل أدوار الأسرة المؤسسات الأخرى فى ذلك ولا سيما وسائل الإعلام. وكان من الممكن أن يبين أهمية تكامل جهود المدرسة والجامعة والأسرة وجميع مؤسسات المجتمع الأخرى لتحقيق غاية تعليم الإبداع وتنمية لدى أفراد المجتمع عامة، ولدى المتعلمين على وجه الخصوص.

المصادر العربية والأجنبية

رجع المؤلف إلى العديد من المصادر العربية والأجنبية ذات الصلة بمجال الإبداع، وبلغت (١٨) مصدرا عربيا، و(٢٠٩) مصدرا أجنبيا، ويشير هذا العدد الكبير من المصادر إلى ثراء الخلفية النظرية للمؤلف. وكان من الممكن له ان يستعين ببعض المصادر الحديثة فى مجال الإبداع ولا سيما المصادر العربية لتحديث بعض الافكار التى تضمنها الكتاب، ولتبيان الجهود الإسلامية والعربية فى مجال الإبداع. وللمزيد من تيسير رجوع القارئ إلى تلك المصادر كان من الممكن ترقيمها فى قائمة المصادر وكذلك فى متن الكتاب.

معجم المصطلحات

تضمن الكتاب معجما للمصطلحات اشتمل على (١٣٩) مصطلحا اجنبيا وتعريبها، مما ييسر على القارئ الفهم والاتفاق حول المعنى الدلالى لتلك المصطلحات.

الملحق

تضمن الكتاب ملحقا اشتمل على أنموذجين للتفكير الإبداعى لدى الأطفال لحل المشكلات وهما: وزن الفيل، ودراجة رجل البريد. وهما من النماذج الجذابة الميسرة للفهم.

تعليق عام

- ❖ يُعد الكتاب إضافة جديدة فى مجال الإبداع تثرى المكتبة العربية السعودية، ويفيد المعنيين بوضع السياسات التعليمية والمناهج والمعلمين والطلاب المعلمين فى كليات التربية والمعلمين، وطلاب علم النفس. ولكنه قد لا يسهم فى إفادة أولياء الامور ومؤسسات المجتمع الاخرى بأدوارهم الوظيفية التطبيقية لرعاية المبدعين، وقد ينعكس أثر ذلك فى مدى وضوح سبل التعاون والتكامل المنشود لتلك الجهود.
- ❖ لقد حرص المؤلف على طرح العديد من الموضوعات التنظيرية الضرورية حول الإبداع، إلا أن الجوانب التطبيقية لم تتضح بشكل ملموس باستثناء ما ورد فى الفصل السابع للكتاب حول اساليب تنمية الإبداع.
- ❖ إن حرص المؤلف على تأصيل خلفية أكاديمية نظرية حول الإبداع أدى إلى إسهابه فى الموضوعات على حساب موضوعات أخرى قد تكون ذات أهمية أكبر للقارئ.
- ❖ إن تزاحم الأفكار وغزارتها فى مجال الإبداع قد أوجد شيء من عدم التنظيم فى الطرح بعض الأفكار القيمة التى تضمنها الكتاب، مما قد يقلل من قيمتها وأهميتها للقارئ ولا سيما تلك التى لم يعقبها تعقيب تحليلى فاحص يعكس رؤية المؤلف.
- ❖ توجد بالكتاب بعض الهنات اللغوية المحدودة فى صياغة الأفكار المطروحة به، مما قد يقلل من مستوى إنقرائيته (أى فهم القارئ للفكرة).
- ❖ تضمن الكتاب بعض الاشكال التوضيحية الجيدة ولكنها غير كافية، فالأشكال التوضيحية تيسر فهم القارئ للافكار وتجذبه لمواصلة قراءة الكتاب.
- ❖ مناسبة توقيت نشر الكتاب مع تزايد حرص الأمة الإسلامية والعربية بموضوع الإبداع وتنمية ورعاية المبدعين، حيث يعد ذلك مطلبا من متطلبات مسايرة عصر المعلوماتية.
- ❖ يلاحظ على الكتاب محدودية الإشارة إلى الجهود العربية والسعودية فى مجال تنمية الإبداع ورعاية المبدعين، بالرغم من وجود العديد والمنظمات والهيئات المعنية بهذا المجال، وما تمخضت عنه جهودها الحثيثة من دراسات ومشاريع ناجحة والتى من امثلتها مشروع سمو الأمير عبدالله بن عبد العزيز لرعاية الموهوبين.
- ❖ يمكن الإفادة من الأفكار النظرية والتطبيقية الواردة بالكتاب فى تطوير الجهود الحثيثة لقياس الإبداع وتنميته ورعاية الموهوبين فى مراحل التعليم فى المملكة العربية السعودية ولا سيما تلاميذ المرحلة الابتدائية.

إن أمتنا الإسلامية فى وقتنا الراهن بحاجة إلى المزيد من التشجيع والدعم لمواصلة مسيرة جهود تنمية الإبداع بها، ومن ثم فإن الإشارة والإشادة بالجهود الإسلامية والعربية فى ميدان تنمية الإبداع ورعاية المبدعين قد يحقق تلك الغاية أو يساهم فى تحقيقها.

إعداد : د. ضياء الدين محمد مطاوع
كلية التربية ـ جامعة الملك خالد



مراجعات

الرحالة الأوروبيون في شمال الجزيرة العربية

منطقة الجوف ووادي السرحان ١٨٤٥ - ١٩٢٢ م

نصوص مترجمة

أعده وترجمه للعربية: عوض البادي

نشرته الدار العربية للموسوعات في بيروت (ط٢)

عام ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

والكتاب مجموعة من التقارير التي سجلها عدد من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا منطقة الجوف ووادي السرحان في فترة ما قبل بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ وحتى نهاية العقد الثاني من القرن العشرين. هذه التقارير المقروءة في هذا اليوم شبيهة بالتقارير الحية التي يبثها المراسلون الصحفيون من أرض الحدث اليوم من خلال الأجهزة المسموعة والمرئية لقد كان هؤلاء الرحالة مؤرخين معاصرين للاحداث السياسية والحربية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية وما إليها. ومهما تضمنته هذه التقارير سواءً في أحيان قليلة أو في أحيان كثيرة من أخبار مسيئة أو لا تتفق مع عاداتنا اليوم، فإنه لا يجب أن نشعر بالحرج منها، فتلك أمةٌ قد خلت لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت، ولا نسأل عما كانوا يفعلون. فإن كان أسلافنا يغيرون على بعضهم بعضا، ويقتلون ويسلبون بعضهم بعضا. فإنهم قد يعتبرونها نوعا من الرياضة والمتعة، كما ذكر موسيل:(ص ٥٢٤)، وإن كان بول البعير قد استخدم وسيلة لغسل الشعر، كما ورد (ص٥١٢) في هذا الكتاب، فليس هذا عيباً مشيناً، وينبغي على المترجم حذفه وعدم نقله للعربية، او التعليق عليه بكلمتين لتطييب خاطر القارئ العربي. وإن كان بعض الرحالة أساءوا للإسلام، فإن ذلك ليس بالأمر المستغرب. أقول ذلك من واقع ما لمسته من أحد المحكمين الأكاديميين من خارج المملكة العربية السعودية، الذي اختاره المجلس العلمي بجامعة الملك سعود لتقييم كتاب «الرحالة الغربيون في الجزيرة العربية» الذي ترجمه كاتب هذه السطور إلى العربية، حيث كتب هذا المحكم قائلاً: «..وأيضاً الوصف المقزز الذي سجله الرحالة هاملتون (ص ٥٦١)عن عادات بدو عدن اثناء تناول الطعام: ويمضغ اللحم وفمه مفتوح فيما أخذت قطرات الدهن والمرق تسيل خلال لحيته وعلى حنجرته من الخارج ثم تنزل على ثوبه الفضفاض، الأمر الذي يشعر قارئ هذا الكتاب بمدى الإهانة التي لحقت بالعروبة والإسلام من جراء تلك العبارات المسمومة التي وردت في ثنايا النص الإنجليزي ونقلها الأخ المترجم دون حذف أو تعليق: مما أفقد الترجمة الجهد المبذول فيها وجعل هذا العمل لا يستحق أكثر من خمس نقاط من عشرين».

إنه يريد إخفاء هذا الكلام عن القارئ العربي، فلا ينقل للعربية إلا ما يسر، ذلك انه ليس من حق القارئ العربي في رايه، أن يعرف ما قاله غيره عن بلاده. أو أقوم، كما يرى البعض بالتعليق. والتعليق في هذه الحالة لا يهدف إلى شرح معلومة للقارئ كما هو واجب المترجم أو المحقق، بل لإرضاء القارئ بتلمس العذر أو بتكذيب شاهد عيان. وفي رأيي أن مسلكاً كهذا فيه تعدٍّ على القارئ وحط من قدراته العقلية.

لقد ذكر عوض البادي في مقدمة الكتاب الذي نحن بصدد مراجعته، ما قاله حمد الجاسر عن الشوائب التي تشوب كتابات الرحالة: «.. لا ينبغى أن تكون حائلاً بيننا وبين المعرفة، بل الأجدر بها أن تكون من الحوافز التي تدفعنا إلى معرفة كل ما يكتب عنا. عن بلادنا وتاريخنا لنقبل الحق ونتتفع به وننفي الزيف ونأباه».

وعلى أية حال، فإن كتاب «الرحالة الأوروبيون في شمال الجزيرة العربية» يتكون من ٥٣٥ صفحة ازدهرت فيه الصفحات من ٧١- ٧٠٥ بالنصوص المترجمة لأحاديث الرحالة الأوروبيين عن الجوف ووادي السرحان. وقد درج المترجم على استهلال تسطير ما كتبه كل واحد من هؤلاء الرحالة بمقدمة زود فيها القارئ بمعلومات وافية، عن مولد الرحالة ونشأته وحياته العلمية والعملية، وكيف بدأ رحلته، ومن آين بدأها.وكان يتطرق أحياناً إلى قدراته ومواهبه وصفاته وميوله ما أمكنه ذلك. كما جعل الهوامش المشتملة على الشرح والتعليق في نهاية كل تقرير، غير أنه لجأ أحياناً إلى وضع الشرح والتفسير بين قوسين مربعين. كما نجده أحيانا يضع ثلاث نقاط بين هلالين، دون أن ينوه ماهية هذه الأقواس وما بداخلها في مقدمة الكتاب. ولا أستطيع الحكم على صحة الترجمة ودقتها لعدم إطلاعي علي النص الأصلي، ولكن المترجم اختار عبارات سهلة وممتعة، لو لا أنه يشوبها قليل من الجمل الركيكة وكثير من الأخطاء النحوية. ويحمد للمترجم بذله الكثير من الجهد، كرجوعه إلى أوراق المؤلف الأصلية المكتوبة بالعربية ليعرف الاسم الصحيح لاسم العين غنمه،التي ذكرها الرحالة والن (ص٨٢) فقد زار فنلندا للإطلاع على آثار هذا الرحالة، ووجد ان هناك كثيراً من المذكرات والمراسلات والاوراق الخاصة التي لم تنشر بالعربية.

وقد بدات تقارير الرحالة في هذا الكتاب بزيارة الفنلندي جورج أوغست والن، الذي وصل إلى الجوف في ٥٢مايو ٥٤٨١م، والجوف هنا هي دومة الجندل قاعدة المنطقة انذاك. وبذلك يعتبر والن، أول أوروبي يزور هذه المنطقة. وقد أقام بها لمدة ثلاثة أشهر وخمسة ايام، درس خلالها الجوف دراسة شاملة، تناول فيها المعالم الجغرافية والتاريخية والاثرية واحياء البلدة والعائلات التي تقطن كل حي وأصولها القبلية، وحياة السكان الاقتصادية والاجتماعية والدينية. وفي حديث والن عن الحياة الدينية وتاثير دعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب الإصلاحية، أشار إلى الأمن الذي عم البلاد عندما بسطت الدولة السعودية الأولى حكمها في المنطقة، حيث توقفت العداوات والحروب وأقيم العدل وأعيد الأمن العام إلى كل المنطقة الواسعة الواقعة تحت نفوذ ابن سعود. وجميع الناس هنا كما يقول، ما يزالون يتذكرون

تلك الأيام بحماس. وفي حديثه عن الزراعة قال: «أما الزيتون الذي يقول بعض المؤرخين العرب، أنه زرع هنا، لا يوجد منه أي شجرة يمكن رؤيتها، وأنا أشك إذا كانت التربة تناسب هذه الأشجار». مشيراً بذلك إلى الرواية التي ذكرها ياقوت الحموي أن أهل دومة الجندل قبل الإسلام غرسوا فيها الزيتون وغيره. وطبعاً فإن الأيام لم تصدق رؤية والن وشكه، فالجوف اليوم تزرع الزيتون وتعصره وتصدره.

ونقرأ في الكتاب بعد ذلك قصة رحلة بلغريف الذي زار الجوف ٢٦٨١م، ونجد في تقريره كما في تقارير غيره من الرحالة، معلومات كثيرة متعددة ومتنوعة، قد ننظر إلى بعض منها أنها لا قيمة لها، ولا تستحق التسجيل، ولكنها ذات أهمية، خاصةً لدارسي علم الاجتماع، ومن ذلك على سبيل المثال ما كتبه بلغريف عن استقبال الضيف، حيث يقول: «..ويضع الضيف كفه في كف صاحب البيت محيياً دون أن يهزها أو يلقفها بشدة. وبعد كل التحايا تتبع كلمات المجاملة مثل: كيف الحال؟ وكيف دنياك؟ وكلها تقال بطريقة تظهر الاهتمام، وتردد لثلاث أو أربع مرات». وهذه المجاملة بتكرار «كيف الحال» ما زالت إلى يومنا. ويقول أيضا: «.. في شبه الجزيرة العربية الصنادل هي المستعملة بكثرة، وتظل الصنادل في مكانها في متناول اليد، ولكن العصا التي يهش بها العربي على جمله تعتبر الرفيق الملازم للعربي بدوياً كان أم حضرياً، غنياً كان أم فقيراً مهذباً أم غير مهذب، لابد أن تكون في اليد، وفي كل مكان معه. ويناجيها العربي عندما يسود الصمت الجالسين».

لقد تناول هذا الكتاب الذي نتحدث عنه، تقارير مجموعة أخرى من الرحالة وهم: الإيطالي كارلو غورماني، الذي جاء إلى المنطقة في مايو ٤٦٨١م، ثم البريطانيان: الليدي آن بلنت وزوجها ويلفريد اللذان وصلا الجوف في ٥ يناير ٩٧٨١م. وبالإضافة إلى ما قدمه هذان الزوجان من معلومات عن سكاكا والجوف، فقد سجلا لنا النوتة الموسيقية لأحد الألحان التي غناها الأهالي في رقصة السيف، واستمتعا بعدها بشرب كمية كبيرة من الشراب المهدئ عصير الأترنج المزوج بالدبس.

أما الفرنسي شارل هوبير، الذي كتب المترجم اسمه تشارلز هوبر، فقد وصل إلى كاف في ٧١مايو ٩٧٨١م. وقد دون لنا هوبير وصفاً لهذه القرية الصغيرة، ومنجم الملح فيها. ووصل بعد ذلك في ٦٢ مايو إلى الجوف وفيها دون هوبير معلومات كثيرة عن احيائها وسكانها وحياتهم الاقتصادية وصناعاتهم التقليدية. وفي حديثه عن عدد السكان، يقول هوبير:

أن بوركهارت هو أول رحالة يقدر سكان الجوف بستة آلاف نسمة، وفي سنة ٢٦٨١م حدد لها بلغريف ٤٣ ألف نسمة، وبعد سنتين من ذلك حدد غورماني هذا العدد بستة آلاف نسمة، أما هوبير نفسه فيقول إنه لا يصدق أن عدد سكان مدينة الجوف يزيد عن ٢١ ألف، وهو بهذا يتفق مع تقدير نولده، (ص ٨٦٢). وهذا ربما يعزز الشكوك المثارة حول صحة المعلومات التي أوردها بلغريف في كتابه، كما جاء في مقدمة قصة رحلته في هذا الكتاب.

وبعد أن غادر هوبير الجوف في الأول من يونيو ٩٧٨١م عاد مرة أخرى في صيف ٣٨٨١م بصحبة الألماني جوليوس أويتنغ. وقد دون أويتنغ لنا في هذا الكتاب لهجة أهل كاف فيقول: «.. فالأصوات الحلقية تشكل مقياساً أكيداً للهجة البدوية، فحرف الياء يصبح بديلا لحرف الجيم، وحرف الكاف يصبح (تش)، وبمثل هذا النطق فإن حرفي القاف والكاف ينطقان بدون اختلاف». كما تطرق أويتنغ إلى مخاطبة الحيوانات في ندائها وطردها، ويرى أن هناك أناساً ممن يتكلمون العربية لابد وأنهم استقوها من الإبل أو قلدوها، وأنه سيكون لعالم وظائف الأعضاء البارع أن يبرهن ويوضح أن نغمة اختناق الصوت المتحشرجة والغرغرة، خاصة التي تخرج من الأنف كالعين والغين، هي في أصلها من أصوات الإبل على حد قوله. وقد ذكر الرحالة بتلر (ص٠٥٣) أنه لاحظ أن الصوت المستخدم لمناداة الناقة غير الصوت المستخدم لمناداة الجمل، وعلى أية حال فإن أويتنغ يتطرق إلى أمور كثيرة في تقريره فبالإضافة إلى المسكن والملبس واللهجة، تناول الوجبات الغذائية وأنواعها وأوقاتها، وكما وصف كاف وصف الجوف.

وينتقل بنا كتاب الرحالة الأوروبيين إلى رحلة الألماني البارون إدوارد نولده، الذي زار وادي السرحان والجوف في يناير ٣٩٨١م، ثم في ٠٣ يناير غادر إلى حائل عن طريق النفود، ويقول إن الإبل تقطع في المتوسط ٥ أكيال في الساعة، وأن مؤشر البارومتر فيما بين خوعا والحيانية يوضح ارتفاع الأرض في النفود، وكان متذبذباً فيما بين ٠٠٨ و٠٠١ متر. وكان هذا الارتفاع على خط عرض ٥،٧٢ إلى ٠٣ درجة. كما يخبرنا أنه في الثاني من فبراير. سقطت الثلوج بكثافة. بحيث غطت النفود طولاً وعرضاً بطبقة من الثلج، وأصبح كأنه يرى منظراً طبيعياً من روسيا لا من وسط الجزيرة العربية، ولكن إلى جانب هذه المعلومات المفيدة، نجده يعطينا معلومات أخرى مغلوطة ومتناقضة، فهو يضع قارا إلى جنوب الجوف وأن درجة الحرارة كما يوضحها الترمومتر في الساعة ٢١ ظهرا من يوم ١ فبراير بلغت ٥ , ٥ درجات مئوية، وفي الساعة ٤ بلغت ٧ , ٥ درجات مئوية، ثم يجري سائل الترمومتر كما يقول بسرعة إلى أعلى حتى يصل إلى ٥٢ , ٥ درجة مئوية في الساعة ٧ مساءً بعد قليل من غروب الشمس، عندها تنزل درجة الحرارة فجأة، وخلال ربع ساعة من

اختفاء الشمس بواقع ٣٣ درجة مئوية، وهذا يعني ٨ درجات مئوية تحت الصفر، ثم عند الصباح تصبح ١١ درجة مئوية، ولا أعلم عما إذا كانت الترجمة صحيحة أم لا، لكنه كان ينبغي على المترجم الإشارة إليها والتعليق عليها.

ويخبرنا نولده (ص٣٧٢)، أن لصوصاً اعترضوهم في الطريق، غير أن اللصوص فروا وتركوا ناقتين من نياق السباق، إحداهما كما يقول: «استطعنا أن نأسرها في الحال، أما الأخرى فقد استمرت ملاحقتها فترة طويلة»، ثم يقول: «بعد أن لاحظت أننا لن نتمكن من الناقتين ركب الدليل العربي على ظهر فرسي السوداء السريعة وأنا على ظهر الفرس مانك للإمساك بهاتين الناقتين، وبالرغم من استخدامنا لهذين الفرسين السريعين فالإمساك بهما استغرق فترة طويلة»؛ مع أنه يقول: «إن إحداهما أسرت في الحال».

ومن الذين شملهم كتاب الرحالة الأوروبيين، الإنجليزي أرتشيبالد فوردر، الذي غادر القدس متوجهاً إلى وادي السرحان والجوف في ٣١ديسمبر ٠٠٩١م بهدف نشر النصرانية، حاملاً معه مجموعة من نسخ الإنجيل. وقد ذكر أرتشيبالد أنه باع عدداً منها، وكان يقرأ على الحضور الفصل الثالث من إنجيل يوحنا، وبعد قضاء نحو أسبوعين في منطقة الجوف قفل راجعاً.

أما قصة رحلة بتلر ورفيقه إيلمر، من جهاز الاستخبارات البريطانية، إلى وادي السرحان والجوف التي احتوى عليها الكتاب، فهي عبارة عن محاضرة ألقاها بتلر في الجمعية الجغرافية في لندن. وقد قدم هذان الرجلان من بغداد ثم غادرا الجوف إلى دمشق أواخر يناير ٨٠٩١م، وقد اشتملت هذه المحاضرة على الكثير من المعلومات عن منطقة الجوف.

وينتقل بنا الكتاب الذي جمع نصوصه وترجمها الدكتور عوض البادي إلى تقرير آخر مهم وطويل، عن رحلة التشيكي المعروف الويس موسيل، وهو عالم وباحث متمكن ترك لنا عدة كتب منها: شمال الحجاز وشمال نجد. وكما ذكر البادي في مقدمته عن الرحلة، أن الرجل كان محللاً وناقداً لأحداث الشرق الأوسط في الصحف اليومية، شارحاً موقفه ضد الصهيونية في فلسطين، وموضحاً خطرها خلال الحرب العالمية الأولى. وقد قام موسيل برحلتين إلى منطقة الجوف حيث وصلها في المرة الأولى يوم الخميس ٤ فبراير ٩٠٩١م ومكث بها حتى غادرها إلى دمشق التي وصلها يوم ١٢ يوليو، أما الرحلة الثانية فكانت في الفترة من ٦٢ ديسمبر ٤١٩١م وحتى منتصف يناير تقريباً من العام التالي، وتزخر قصة رحلة موسيل إلى المنطقة بشتى أنواع المعلومات عن هذا الجزء من شمال الجزيرة العربية.

وقد ختم عوض البادي كتابه بسرد قصة رحلة الإنجليزي المعروف هاري سانت جون فيلبي، في صيف ٢٢٩١م، وهو رجل غني عن التعريف، ولعل عبارة «أعظم رحالة في الجزيرة العربية» التي كتبها ولده على قبره في بيرو تشير إلى حجم المعلومات التي دونها فيلبي. ومن ضمن المعلومات التي جاءت في هذا الكتاب عنه: أن بلدة سكاكا، قد حلت محل بلدة الجوف كعاصمة سياسية وتجارية لمنطقة الجوبة، وقد جاءت ترجمة هذه المعلومة عن فيلبي في كتاب (الجوف - وادي النفاخ، ص ٤٣١)، كالتالي:«.. ويبدو أنها قد ابتدأت تأخذ مكان الجوف من حيث المركز التجاري والسياسي». فترجمة البادي لنص كلام فيلبي، أنه قد تحقق حلول سكاكا محل بلدة الجوف كعاصمة للمنطقة، فيما أفادت ترجمة هذا النص في كتاب (الجوف) لمؤلفه عبدالرحمن السديري، أمير المنطقة السابق، أن هذا الأمر لم يتم بعد. وذكر السديري (ص٢٧): أن مقر الإمارة انتقل من دومة الجندل (الجوف) إلى سكاكا ٣٣٩١م/ ٢٥٣١هـ.

وأود أن أختم مراجعة هذا الكتاب بتسجيل هذه الأسطر التي كتبها فيلبي:

إن دخول الأسلحة الحديثة، كان لعنة وكارثة حقيقية للجزيرة العربية واستقلال وتفرد حيواناتها. لا يوجد قانون هنا لحماية حيوانات وطيور الصحراء، ولو وجد هذا القانون؛ لا يوجد من يحترمه، ولكن ما هو أكثر سوءاً أن القانون الاجتماعي العربي للغزو والسلب، لم يظهر أي علامات حتى الآن للتكيف مع التغير المفاجئ الذي جاء إلى الصحراء بدخول السلاح الحديث. وإذا كانت الضرورة لهذا التكيف لم تستوعب، فإن المجتمع العربي سيقضي على نفسه في وقت قصير. ربما يجب عليّ هنا توضيح هذه المقولة التعميمية. إن كل داء سينتج دواء. فإذا كان شمال الجزيرة الآن غير آمن - بأوسع معاني الكلمة - غير آمن للمسافر البريء - التاجر - الراعي - إلا أن هناك بعض المؤشرات السارة للتغير في الجنوب. إن ابن سعود قد أوجد دولة على أساس القواعد الدينية مما جعله يملك قوة كافية ليحرم الغزوات القبلية داخل حدوده. هذه الحدود وبالتدريج تمتد الآن باتجاه الشمال. وقد تم بالفعل وصول المناطق المتاخمة للعراق وشرق الأردن. إن حياة الآمنين في خطر فقط في المناطق التي تقع وراء هذه الحدود.

الحقيقة أن هذا الكتاب بستان جميل، يزدهر بمختلف أنواع الزهور، وأنواع الثمار، وشتى أنواع الفاكهة.

إعداد : د. عبدالله بن محمد نصيف
كلية الآداب - جامعة الملك سعود



صورة الرجل في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية

(١٣٩٠هـ/١٤١٦ -١٩٧٠/١٩٧٧)

تأليف: منال بنت عبدالعزيز العيسى.
الرياض: النادي الأدبي ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

أصل هذا الكتاب كما تقول صفحة الغلاف الداخلية رسالة علمية لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود. وكانت الرسالة قد نوقشت بتاريخ ١٨/ ١٤٢٢/٤هـ والكتاب يتألف من مقدمة وتمهيد وفصلين يبحثان أنماط صورة الرجل في القصة السعودية والتشكيل الفني لصورة الرجل ومن ثم ثبت للمصادر والمراجع أربعة ملاحق.

ويمكن معرفة الكثير عن الكتاب عن طريق متابعة الملاحق، فأول هذه الملاحق جدول بأبرز الأماكن القصصية التي ظهرت فيها صورة الرجل في القصة السعودية.

وفي هذا الجدول سبعة أقسام موزعة بين المكان واسم المجموعة، ثم اسم القصة واسم القاص ورقم الصفحة، وفيما إذا كان المكان ذا دلالة نفسية أو دلالة واقعية من حيث علاقته بصورة الرجل. فمثلاً نجد الفراش (المكان) في مجموعة الحكاية تبدأ هكذا وفي قصة «بلاغ كاذب» لمحمد علوان في صفحة ٥٧ يوصف بأنه ذو دلالة نفسية. ويذكر الجدول أماكن مثل: سطح المنزل، والفراش، الغرفة، الحمام، البيت، النافذة المقهى، الشارع، الباب، المستشفى والمزرعة. أما الملحق الثاني فيأتي في جدولين الأول يفصل المستوى السردي والثاني المستوى الحواري. فعندما نأخذ نفس القصة لمحمد علوان نجد أن الصفحة نفسها توصف بأن الأسلوب فيها أسلوب شاعري. الاحتمالات الأخرى هي أسلوب وصفي وأسلوب رمزي. جدول المستوى الحواري يصنف القصص فيما إذا كان الحوار بالفصحى أوالعامية أو مزيج منهما، وفيما إذا كان الحوار أحادياً (أي مناجاة داخلية) أو تنادياً بين أشخاص يفصلهم الجدول، وإن كان الحوار يدل على صورة الرجل أو لا يدل عليها وإن كانت له علاقة بمستوى الشخصية الفكري والاجتماعي أو لا علاقة له بها. وتختفي قصة علوان «بلاغ كاذب» من هذا الجدول دون ذكر السبب. فنأخذ قصة أخرى هي «الخبز والصمت» فنجد أنها لم تصنف إن كانت فصيحة أو عامية أو مزيجاً من الاثنين. لكنها توصف بأنها أحادية الحوار وفيها تناد وتدل على صورة الرجل وللحوار علاقة بصورة الرجل ومستوى الشخصية الفكري والاجتماعي.

الملحق الثالث يفصل نوعية الاستشهاد التراثي وهنا يتغير شكل الجدول وتغيب أكثر القصص عنه. أما لمحمد علوان فتذكر قصتان «الطيور الزرقاء» من مجموعة الخبز والصمت، وهناك في الجدول ما يدل على أن القاص استخدم عبارة «كان اسمها (زينة) مليحة اليدين والوجه والقدمين» (ص١٧) وتوسم هذه العبارة بأنها استخدام للغة التراث كما توصف قصة أخرى لمحمد علوان بالوصف نفسه لاستخدامها عبارة «ياأهل قرية الناعمة» «أفيقوا من نومكم» ص ٧٨. الخيارات الأخرى في هذا الجدول هي إن كان النص شعراً فصيحاً أو عامياً أو غنائياً، ثم إن كان يستخدم القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو أمثالاً وحكماً. ثم يذكرالجدول استخدام القاص/القاصة لغة التراث والاهتمام بالسجع أو إن كان يستخدم فكرة أو معلومة تراثية أو إن كانت القصة تستخدم أسماء شخصيات تراثية (أسماء الخلفاء الراشدين والأنبياء وأسماء مشهورة أو أبطالاً من التاريخ. ثم يذكر الجدول كيفية تعامل القاص/ القاصة مع النص القرآني إن كان يذكره كاملاً أو يذكر عبارة فقط أو يغير في النص أو يستوحي فكرة منه.

في الجدول الرابع تذكر منال العيسى الاكليشيهات اللفظية الجاهزة التي تظهر في بعض القصص ومنها «جوقة التصفيق» في قصة محمد علوان «معذرة البث غير مباشر». وفي الجدول الخامس والأخير تورد الكاتبة الأخطاء الإملائية والمطبعية في بعض القصص ولا أدري لماذا تورد هنا الجدول. يتلو ذلك فهرس للأعلام وفهرس بأسماء القصص المدروسة وفهرس الملاحق وفهرس الموضوعات، ويتبين أن الدراسة قرأت ودرست ٢١٢ قصة. كما تبين الفهارس والجداول الأكاديمية الدراسة وجدتها ويجب أن نهنئ الدراسة على إلحاق هذه الجداول والفهارس.

وهذا العرض للجداول والفهارس في الكتاب يعطي فكرة سريعة مختصرة لكنها شاملة لمحتويات الكتاب ويمكن وضع بعض اللمحات لتكون الصورة التي يأخذها القارئ عن هذا الكتاب أوضح.

في الفصل الأول تعالج الكاتبة أنماط صورة الرجل بالحديث عن المدخل السلوكي لصورة الرجل فهناك صورة للرجل المضطهد في محيط الأسرة وصورة للرجل المضطهد في محيط الأسرة والمجتمع. وهناك صورة للرجل العابث والأناني والمهمل والضعيف الشخصية والمثالي. ثم تنتقل الدراسة للحديث في المدخل السيكولوجي لصورة الرجل عن شعور الرجل بالغربة بدوافع ذاتية وعوامل خارجية. تنتقل بعد ذلك للحديث عن شعور الرجل بالصراع والبحث عن الحرية وازدواج الشخصية. في الفصل الثاني تبحث الدراسة التشكيل الفني لصورة الرجل فتحلل الزمان وأنساقه المختلفة المستخدمة في القصص المدروسة من نسق زمني «صاعد» و«هابط» و«متقطع» كما تبحث استخدام القصص لإيقاع الزمن البطيء من سرد مشهدي أو وقفة وصفية ثم الإيقاع السريع وما يساعده من حذف وتلخيص. بعد ذلك تنتقل الدراسة لبحث استخدام المكان باتجاهيه النفسي الحديث والواقعي التقليدي. ومن ثم تدرس الباحثة لغة القاصين ومستوى هذه اللغة السردية والحوارية واستشهادهم بالتراث.

والكتاب يعطي الكثير مما تعطيه الدراسة الأكاديمية الجادة فطريقة البحث المسحية دقيقة في نتائجها الموثقة وفي رصدها للأبحاث السابقة والأبحاث المتعلقة بالموضوع بحيث يأتي الكتاب بإضافة يمكن أن يعتمد عليها كل من سيدرس القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية وهذا يعني أن الكتاب سيصبح مرجعاً في الموضوع. وهذا مديح كبير للكتاب . لكن الصفات نفسها التي تجعل الكتاب مرجعاً تجعله كتاباً لا يصلح للقراءة من الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة، وهذا ينطبق خاصة على الفصل الأول، فالكاتبة مضطرة لإعطاء أمثلة من قصص عديدة لكل نقطة تقدمها. أما في الفصل الثاني حيث تبحث الكاتبة التشكيل الفني فهي تكتفي بعدد قليل من القصص تدرسها بشكل تفصيلي يمكن أن يحسب كدراسة أدبية تحليلية تضيف لمعرفتنا عن القصة القصيرة بشكل عام وعن القصة القصيرة السعودية بشكل خاص.

ويمكن أن يسأل القارئ الكاتبة عن بعض الأمور التي جاءت في الدراسة، فهي تقول إنها اختارت القصة القصيرة ميداناً للبحث عن صورة الرجل لأن في القصة إيجازاً في رسم الشخصيات والاكتفاء بإعطاء لمحة موجزة. وقد يجعل هذا السبب القارئ يقول إن هذا الإيجاز «لا يرسم» الشخصيات وإن اللمحة الموجزة قد لا تدل على ما تأخذه الباحثة على أنه رسم للشخصية المدروسة. ولهذا يمكن أن نقول إن الدراسة هي دراسة لمحات عن شخصية الرجل في القصة القصيرة. وتعطي الدراسة سبباً آخر لاختيار صورة الرجل موضوعاً لدراستها وهو أن «هيمنة ومكانة الرجل في المجتمع السعودي لها دور في اختيار صورته» وهذا يعطي الدراسة بعداً اجتماعياً ويبعدها عن كونها دراسة أدبية. كما يمكن للقارئ الاعتراض على كيفية اختيار القصص التي أخضعت للدراسة. فقد استبعدت القصص التي ظهر فيها رجال غير الرجال السعوديين رغم أنها لو كانت دراسة أدبية بحتة لما استبعدت قصصاً لم يظهر فيها الرجل أو الرجال السعوديين على وجه التحديد. كذلك حاولت الباحثة الموازنة من ناحية الكم بين قصص الأديبات وقصص الأدباء وذلك للتحقق من مدى اختلاف الرؤية باختلاف جنس المبدع. وهذا يعطي الدراسة هدفاً رئيساً غير معلن في العنوان. وبعد ذلك تقول الباحثة إنها انتقت «أبرز» القصص والمجموعات في الفترة الزمنية المحددة لكنها لم توضح ما جعل مجموعة ما «بارزة» وأخرى «غير بارزة» رغم أن العنوان شمولي يدعي أن الكتاب يقدم «صورة الرجل» في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.

وفي النهاية أود أن أضيف أنني أوصي القراء المهتمين بالأدب السعودي باقتناء هذا الكتاب.

إعداد: د. أحمد رامز قطريه
كلية الآداب جامعة الملك سعود